Tudor Vianu
Tezele unei filosofii a operei

Coperta colecţiei: DAN PERJOVSCHI Redactor: VIORICA-ROZALIA MATEI Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC

TUDORVIANU
— CLUJ – FILIALA MANAŞTU*
Tezele unei filosofii a operei
TUDOR VIANU
Tezele unei filosofii a operei
© Editura Univers, 1999
Textul ediţiei de faţă este reprodus după volumul:
TUDOR VIANU
Studii de filosofia culturii
Editura Eminescu
Bucureşti, 1982
Toate drepturile asupra acestei ediţii aparţin Editurii UNIVERS
79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.
Prefaţă de MIRCEA MARTIN Postfaţă de ION VASILE ŞERBAN
***812995Y**
editura

ISBN 973 – 34 – 0623 – 6
TUDOR VIANU, PROFESORUL
N-AM AVUT PRILEJUL să-l cunosc personal pe Tudor Vianu şi pot spune că i-am privit întotdeauna cu o frumoasă invidie pe aceia dintre co – j, egii mej *care s-au bucurat de proximitatea lui. Arcaufaf? «schimb, să câştig intimitatea textelor sale's – trund în zona lor de animaţie profundeacolo unde simetriile operei dezvăluie obsesiile*" omului şi compunerea cea mai abstractă devine (Confesiune*
Recunosc că am fost fascinat nu lui directoare, de temele sale predilecte, lor în straturile implicite ale conştiin, exact, de implicitul însuşi care le-a Un fel de a spune că, pentru mine, înseamnă în primul rând o atitudine's
Există autori a căror unitate de CG-niportameni moral sau scriptural nu apare decât t totalitatea manifestărilor şi de cele mai multe ori Icdistantă în timp, prin inteligenţa înţelegătoare a t-nor

exesefi Nu e cazul lui Tudor Vianu, a cărui Coerenţă este aproape exemplară. Dacă n-ar fi f-st ruptura ci şi de ecoul său, mai posibile

Vianti.

produsă de accidentul istoric numit comunismul real, am fi putut spune că orice operă, orice text şi orice gest, din orice etapă a vieţii şi a creaţiei, îl exprimă deplin.

Despre Tudor Vianu nu se poate spune ceea ce el însuşi a spus despre Vasile Pârvan, anume că „opera filosofului, este fixată între limitele activităţii profesorului". Opera sa e mai vastă şi mai diversificată, dar componenta didactică rămâne una centrală. Nu întâmplător, Camil Petrescu l-a numit „profesorul de estetică al culturii româneşti". Iar Tudor Vianu a fost profesor şi înainte de a ocupa o catedră universitară şi a rămas profesor şi în lucrări pe care nu le-a destinat învăţământului propriu-zis. Această funcţie, corespunzătoare unei înclinaţii sau, mai bine zis, unei vocaţii are explicaţii şi consecinţe de ordin structural.

Eram student în anul I, în 1957 (1957 după 1956!), când, aşezat în amfiteatrul „Odobescu", printre colegii din anul al W-lea cărora le era adresat cursul, l-am văzut pentru prima dată pe Tudor Vianu… Era aşteptat în tăcere, o tăcere încărcată de emoţie, în clipa în care a intrat, a întors brusc capul, îmbrăţişând amfiteatrul cu o privire luminoasă, binevoitoare, deşi autoritară. A păşit apoi grav spre catedră şi s-a aşezat, fixând cu o intensă mirare pe chip aplauzele speriate ale unor studenţi neavertizaţi şi curmându-le cu un gest hotărât.

În tăcerea grea de reproşuri ce s-a abătut peste capetele neofiţilor, vocea calmă, plină, pe care Profesorul şi-o modula cu oarecare plăcere, a rostit următoarea – memorabilă – sentinţă: „Aplauzele reprezintă un privilegiu rezervat actorilor".

Ce înseamnă această disociere altceva decât un refuz al histrionismului şi al labilităţii comportamentale, al spectaculosului inadecvat? Refuzând măştile, Profesorul purta el însuşi o mască: nu era una personală, ci una impersonală, mai exact, figura lui adopta cu naturaleţe şi convingere tiparul consacrat, persoana se confunda cu persoana*. În fapt, Tudor Vianu a întruchipat pentru mine – şi, desigur, că nu numai pentru mine – instituţia Profesorului, instituţia universitară tradiţională. Iar pe atunci (în 1957, repet), tradiţional nu însemna câtuşi de puţin ceva depăşit, ci, dimpotrivă, râvnit şi intangibil din cauza calomniei vremurilor. Pentru a juca acest rol exponenţial, Vianu avea*

toate calităţile: inteligenţă superioară, competenţă profesională, prestanţă, dicţiune infailibilă.

În orice caz, impresia dominantă pe care o producea apariţia lui era aceea de siguranţă, *în preajma lui, eroarea devenea de neconceput. Şi, la fel, improvizaţia. Părea că ştie totul şi că ştie demult, că ştie infinit mai mult decât spune. Obişnuia să pună uneori – foarte rar, e drept, probabil pentru a-şi menaja optimismul pedagogic –*

[redacted]

Întrebări care terifiau sala. Cum răspunsurile întârziau, era somat unul dintre asistenţii din suită care, interlocat, la rândul său, îngăima un început de frază pe care Profesorul se grăbea s-o continue pentru ca pulsul sălii să reintre în normal, în mod cert, el, profesorul, nu jubila în asemenea momente şi nu ţinea să pună pe nimeni, niciodată, nici măcar la examene – unde era, totuşi, exigent – în dificultate.

„Ei hat schrăcklich viei gelesen" – expresia goetheeană este la locul ei în legătură cu Tudor Vianu. Dar nicio clipă, ascultându-l sau citindu-l, nu aveai impresia unei erudiţii demonstrative, umilitoare pentru cei mai puţin ştiutori. Dimpotrivă, incursiunea savantă era pregătită cu grijă printr-o expunere a condiţiilor şi premiselor indispensabile înţelegerii. A se face înţeles, a convinge – acestea erau ţelurile care mobilizau energia intelectuală a Profesorului –, nu efectele de şoc, perplexitatea şi admiraţia mută consecutivă.

Nu din erudiţie venea satisfacţia lui şi nici – cu atât mai puţin – tristeţea lui. Tristeţea aceasta ar putea fi a cuiva copleşit de mulţimea cunoştinţelor pe care le deţine şi care îl deţin, la rândul lor, ca un labirint fără ieşire. Or, Vianu şi-a dominat întotdeauna achiziţiile, şi le-a ordonat, adică le-a supus unei interpretări personale. Erudiţia nu l-a împiedicat să-şi construiască propriile ipoteze, ea a reprezentat o limită pe care şi-a dat-o singur din probitate profesională: a fost un mod de a ţine seama de totalitatea fenomenului studiat.

De altfel, documentarea, lectura, meditaţia nu sunt resimţite nicio clipă de autorul nostru ca nişte obligaţii: ele constituie acte fireşti, profund interiorizate, încă la începuturile sale publicistice, el ţinea să mărturisească: „Proiectul meu principal este propria-mi clarificare… în tot ce public, transcriu de fapt caietele mele de studii. Urmăresc […] limpezimea cea mai mare şi persuasiunea prin sinceritate".

*Mai târziu, vorbeşte de „osteneala de lămurire proprie" în care întrezăreşte „un scop al. vieţii". „*Am *fost şi am rămas student" – declară*

el. Conceptul de „ewige Student”, concept peiorativ al formației sale germane, este, așadar, asumat într-o versiune pozitivă, provocatoare. Peste ani, autorul va considera estetica „un moment al întocmirii (sale) interioare”, iar cercetarea, în genere, ca pe „o formă de viață”.

Un amfiteatru e, parcă, avut mereu în vedere în toate cărțile lui Tudor Vianu. Dar nu în sensul căutării unor efecte exterioare ale discursului, al unei forțări a succesului de public. Există la el un fel de retorism didactic, nu al frazei cât al construcției, care constă în formularea răbdătoare a tuturor etapelor problemei, a, implicațiilor ei logice, în reveniri și rezumări. Există o plăcere evidentă de a îmbrățișa din nou materia parcursă, un efort

[redacted]

reiterativ și demonstrativ, un gust al refrenului în contexte noi. Argumentația sa înaintează cu precauție, asâgurându-se mereu prin jaloane aruncate și încercate în chip euristic. Fraza sa este arborescentă, nuanțată, deschizând adesea paranteze lămuritoare; apoi ideea ei principală este rezumată într-un termen al unei fraze următoare într-o relație de strictă consecuție logică. La fel, în ansamblul unei cărți (sau al unui curs), un capitol (o prelegere) sunt sintetizate în câteva principii directoare și abia apoi discuția este reluată și rearticulată într-un cadru mai larg ce presupune implicit o redefinire. Toate cursurile lui – și cu deosebire Tezele unei filosofii a operei – *ilustrează afirmațiile de mai sus.*

Așa cum nu există la Tudor Vianu nicio ostentație a erudiției, nu există nicio retorică a personalității accentuate. Cu toate că problemele pe care le dezbate sunt dificile și aride, profesorul are înțelepciunea și modestia, modestia înțeleaptă de a le reduce dificultatea și, implicit, o anumită grandoare aparentă.

Stilul comunicării sale scriptice sau orale era unul constant academic, sobru, dar nu neapărat aulic, fură jovialități ori priviri complice menite să atragă simpatia receptorului. Deși era o persoană mai degrabă distantă, el ținea numai să descurajeze în acest fel înclinația autohtonă spre familiaritate, nu să producă o impresie de inaccesibilitate

10

personală ori instituțională. Distanța față de interlocutor nu era impusă artificial, ea constituia doar intervalul absolut necesar desfășurării ritualului didactic.

Felul în care Tudor Vianu intona poezia era impresionant, memorabil. Schimbarea de registru nu era spectaculoasă pentru că discursul profesorului era oricum unul elevat și aproape ritmat, câtuși de puțin ezitant ori colocvial. Totuși, atunci când recita versuri, simțea nevoia să traseze o ramă, să le decupeze, să le izoleze și să le fixeze printr-o intonație specială, sărbătorească, îmi sună și acum în minte frânturi din Walter von der Vogelweide sau din Heine, așa cum le rostea (în germană) Tudor Vianu.

Performanța de a nu fi niciodată sumar și niciodată prolix ar putea fi considerată o altă formă a rigorii profesorale vianești. Ca și echilibrul între calitatea literaturii alese spre a fi comentată și calitatea comentariului însuși. Interpretările Profesorului nu vizau numai textele literare (de la care, totuși, porneau), ci integralitatea existenței. Moralistul îl dublează mereu pe critic, pe stilistician, pe estetician.

Aceste interpretări nu caută neapărat paradoxul, nu vor să-i epateze pe ascultători sau pe cititori. Tudor Vianu a observat întotdeauna o anumită măsură, o decență, a pus peste toate formulările și

[redacted]

gesturile sale o surdină clasică. Spiritul acesta de moderație a jucat deseori în defavoarea aprecierii globale a operei și personalității sale. Opțiunea sa rămâne, însă, fermă și exemplară. Refuzul aplauzelor despre care am vorbit la început capătă acum, sper, o semnificație întregită.

...Peste doi ani, în 1959, un alt mare profesor avea să-și facă – în același amfiteatru – o cu totul altfel de intrare...

MIRCEA MARTIN

1. Punct de plecare

NECONTENIT DRUMURILE cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă, în *Estetica* (1934 – 1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei, în *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează și dintre care unele sunt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filosofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filosofic a

operei de artă, obiectul principal al cercetării mele.

Scrierea de faţă îşi propune deci: 1) să descrie opera în afară de relaţiile ei de spaţiu şi timp, adică să construiască fenomenologia

13

ei, 2) să urmărească felul în care opera se constituie în spaţiu, adică să înfăţişeze principalele categorii ale formei, în special ale formei artistice, 3) să stabilească conexiunile operei în spaţiul social, adică legăturile ei cu celelalte opere produse de om şi acţiunea lor asupra fiecărui individ, 4) să prezinte destinul operei în timp, modul în care se afirmă, trăieşte, moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilaţii ale vitalităţii ei.

N-aş da măsura întregului meu îndemn, dacă aş înfăţişa lucrarea de faţă numai ca pe produsul necesar al cercetării mele de până acum. Desigur, omul care a trecut de miezul vieţii lui şi a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită priveşte în urmă şi caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabileşte între acestea punctele de intersecţie şi de convergenţă, concepe rodul întregii lui osteneli ca pe o singură *operă.* El se poate întreba atunci care este esenţa operei, în ce relaţie stă ea cu activitatea naturii şi cu celelalte tipuri ale muncii omeneşti, ce principii ale formei au călăuzit-o, ce însemnătate poate avea ea în viaţa oamenilor şi ce soartă îi este rezervată?

Dar în timp ce încearcă să obţină această lumină asupra operei sale şi să se întărească

14

prin conştiinţa de a fi construit, a suit în jurul său delirul distrugerii şi priveşte urmele rănilor lui încă nevindecate, împotriva demenţei, care ar mai putea încerca să înmulţească ruinele în jurul său, omul de azi înţelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă şi să îmbogăţească civilizaţia lui. Filosofia practică, prin meditaţiile ei asupra esenţei, formei, conexiunilor sociale şi a vieţii operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi.

2. Muncă şi operă

PRIMA LUMINĂ pe care o putem obţine asupra esenţei operei o dobândim actualizând reprezentările implicate de cuvântul care o denumeşte, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvânt de termeni

apropiaţi şi pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activităţi care se desfăşoară în van: opera nu le încununa. Dar chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu un rol pozitiv în economia unei societăţi, nu se concretizează până la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează şi face să funcţioneze o maşină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârşească într-un rezultat concret şi relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera

lui. Inima munceşte din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simţită, şi de munca unei maşini. Dacă vorbim de munca organismului şi de aceea a maşinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret şi durabil, dar şi din aceea a finalităţii sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei maşini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care muşchiul cardiac absoarbe şi respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcţională a unui agent fizic şi maşina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă şi unul moral şi lucrătorul, cu însuşirile lui de atenţie, conştiinciozitate şi abilitate, rămâne exterior muncii însăşi a maşinii. Când vorbim de munca maşinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezenţă umană, calitatea morală a unei persoane. Deşi din maşină pot ieşi obiecte concrete, durabile şi valoroase, lipsa calităţii

ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că şi organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete şi de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne opreşte a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret şi durabil, finalist, al unui agent moral, posedând o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întruneşte însă toate aceste atribute.

Prelungind aceste prime indicaţii, furnizate de analiza vorbirii, putem obţine o definiţie a operei.

3. Munca sau opera naturii?

CÂT DE INDISPENSABILĂ este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă şi aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci când ne oprim în faţa activităţilor naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materialistă şi mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a speţelor vegetale şi animale care s-au diferenţiat treptat şi stăpânesc azi pământul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gânditorii şi poeţii care îşi mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii şi chiar la frumuseţea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul

lor de a considera natura, ideea finalităţii, a calităţii morale a agentului creator şi a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creaţiei sau spiritul infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală şi obţinând valori, pentru toţi filosofii spiritualişti, teişti sau panteişti. Ipoteza spiritualistă şi religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelora care ne invită să admirăm operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decât despre munca ei.

4. Definiţia operei

OPERA, ORICE OPERĂ, este deci produsul finalist şi înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a fiinţei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă şi relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relaţiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfăşurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui şi de procesele active care i-au premers. Câtă vreme artistul visează sau lucrează şi atâta timp cât savantul experimentează, îşi verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu

există încă. Opera apare numai atunci când creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care

[redacted]

este inutil să mai continue şi atunci când, în spaţiul lumii, opera ocupă o poziţie opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei şi luând cunoştinţă de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul şi-a propus un scop şi a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere şi efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus şi de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere şi substituţii de scopuri, creatorul orientându-se la început după un scop şi hotărându-se apoi să adopte un altul. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile şi adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit şi oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obţine conformând un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăţi, de raţionamente. Lucrarea de notaţie a rezultatelor sale poate fi o operaţie secundară şi neesenţială. Auguste Comte, meditându-şi lucrările până în ultimele lor amănunte, aşa cum ne asigură biografii lui, putea să-şi considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemenea, un inginer poate să-şi privească opera încheiată îndată ce încredinţează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata odată cu cea dintâi dintre ele, adică cu proiecţia în plan a viitoarei lucrări spaţiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alţi creatori de opere. Pentru unii dintre aceştia realizarea materială a concepţiei lor poate să modifice concepţia însăşi. Pictorii şi sculptorii, dar şi unii meşteşugari, fac adeseori această experienţă. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepţiei, ci un factor cu rol pozitiv şi creator în desăvârşirea operei. Sculptorul care, modelând lucrarea sa în pământ,

o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, ştie că felul materiei pe care o va întrebuinţa este un factor constitutiv al operei

sale. Opera este pentru el esenţialmente materială.

Manevrând un material, creatorul îi dă o formă. Rămâne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menţine deosebirea curentă dintre materialul şi forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf şi că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăşi este unitatea unei multiplicităţi, o *unitas multiplex.* A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decât materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unităţi multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omeneşti se înlănţuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în acelaşi timp, i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forţele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură şi operele omului, deşi acestea nu se pot produce decât

conformând materialele puse la îndemână de natură şi folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuieşte, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de provenienţă pur umană, *tehnosfera.* Un organism animal sau o plantă, în momentul apariţiei lor, sunt şi ele obiecte noi, în sensul că lipseau până atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu şi una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieşită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sunt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele şi animalele nu-şi schimbă calitatea odată cu multiplicarea lor, decât atunci când sunt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui; plantele de pe terenurile de cultură şi animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului; ele fac

parte din tehnosfera.

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar şi unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o

serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparţin unei serii, nu s-au repetat şi nu sunt repetabile. Acestea sunt operele ştiinţei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitate. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă şi una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaştem numai operelor savanţilor, filosofilor şi artiştilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deşi originale, operele ştiinţei şi ale filosofiei nu sunt ataşate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeaşi teorie ştiinţifică sau filosofică, aceeaşi prezentare de fapte sau aceeaşi argumentare se poate face cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sunt atât de indisolubil legate de forma înfăţişării lor materiale, încât orice schimbare a acesteia le modifică sensul şi valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepţia artistului şi forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci când spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingând între forma manifestării lor materiale şi sensul lor, putem spune că operele

ştiinţei, ale filosofiei şi ale artei sunt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvântul sonor sau scris şi legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, şi anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintâi sunt, aşadar, *ceva* pus în locul *altcuiva,* substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte şi prin conexiunile lor, adică formaţiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăţi sau raţionamente, au în operele filosofiei şi ale ştiinţei un înţeles precis. Când regăseşte acest înţeles, adică atunci când în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul îşi întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înţelesul unei opere ştiinţifice sau filosofice ocupă adâncimea unei perspective limitate, în operele artei însă, dincolo de substitutul format de cuvinte, sunete, mişcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înţeles pe

care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordând necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci

27

Ilimitat.1 Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar și ilimitat-simbolică.

Însumând rezultatele analizei de mai sus și înainte de a le valorifica în atâtea probleme ale fenomenologiei generale a. operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.* Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filosofici și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

— Asupra „simbolului limitat" și „ilimitat", vă scrierea mea *Simbolul artistic,* 1947, și analizele de mai jos.

28

5. Natură, tehnică, artă

Controverse de frontieră

DEFINIREA OPEREI și, în cele din urmă, a operei de artă s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă marchează trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii, în șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgând unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers: de la artă, la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca:

1. Produsul
2. unitar și multiplu.
3. Înzestrat cu valoare.

29

4. obținut prin cauzalitate finală.
5. al unui creator moral.

6. dintr-un material.
7. constituind un obiect calitativ nou.
8. original imutabil – şi
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaşte şi ea produse de integrare, unitare şi multiple. Evident „aceste produse posedă adeseori o valoare, totuşi aceasta nu apare decât prin munca omului care trebuie să opereze cel puţin pentru a le extrage şi a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decât abătut şi transportat, dacă nu şi transformat în material de construcţie. Intervenţia muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii şi le dă caracterul unor opere. Am văzut însă (§3) că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate şi ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decât din acel al muncii omeneşti, dar tot din activitatea unui agent moral.

30

Cu al treilea atribut, din şirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaşte operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune şi radio-recepţie au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de acelaşi fel, repetând modelul iniţial, n-au mai avut decât o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul şi al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate şi cantitate. Prin calitatea originalităţii lor, primele opere tehnice dintr-o serie, aşa-zisele invenţii, se înrudesc cu operele ştiinţei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar şi un om de ştiinţă, un savant cunoscând principiile şi legile. Ceilalţi făuritori de opere, care repetă invenţia primitivă, sunt numai tehnicieni. Prin atributul originalităţii, intrăm deci în domeniul ştiinţei, ca şi al filosofiei. Am văzut.

31

În fine, că abia prin originalitatea imutabilă şi prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor arăta că multe din operele care aspiră la condiţia artei, dar cărora le lipsesc calităţile ei1 esenţiale, reurcă, de fapt, în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

În manuscris: lor *(n.ed.).*

32

6. Realismul şi idealismul operei

FIIND UN PRODUS, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spaţială. Un gânditor care îşi meditează lucrarea sa până în ultimele amănunte, înainte de a o încredinţa hârtiei şi tiparului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală, în ce sens opera acestuia îi este însă exterioară? Mai întâi în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final şi încununarea acestora, împrejurarea aceasta este încă un caz-limită şi oarecum conjectural, în marea majoritate a cazurilor, exterioritatea este şi spaţială. Dar, după cum în soluţie ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spaţială, nici simpla desprindere spaţială nu este suficientă pentru a se obţine caracterul exterorităţii faţă de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera

33

este exterioară creatorului în înţelesul mai precis că s-a dezvoltat şi există după propriile ei legi.

În această din urmă direcţie se poate vorbi nu numai despre exterioritatea operei, dar şi despre autonomia sau despre realismul ei. Unii cugetători au mers până acolo încât au susţinut că orice invenţie este, de fapt, o descoperire, că orice operă este oglindirea unui model inalterabil, că „prima percepţie imaginativă a operei viitoare apare inventatorului nu ca o construcţie, ci ca o percepţie" (El. *Souriau, L'Avenirderesthetâque,* 1929, p. 112). După mai multe încercări fără consecinţe, nu dobândeşte adeseori pictorul impresia că „îşi deţine", în fine, tabloul? Un artist care urmăreşte o temă şi caută s-o dezvolte într-o operă face adeseori experienţa consistând în modificarea temei în favoarea operei. Referindu-se la astfel de experienţe, psihologul Fr. Paulhan, clasificând tipurile invenţiei, a trebuit să distingă pe acela care constă în deviaţia concepţiei primitive prin împrejurările

realizării *(deuiation par realisation).* Este ca şi cum opera s-ar dezvolta după propria ei legalitate, nu numai independentă, dar, uneori, antagonistă faţă de tendinţele creatorului ei, de unde

34

sentimentul de conflict şi luptă pe care acesta îl resimte în timpul realizării operei. Astfel de constatări au îndreptăţit pe unii cugetători să vorbească despre un realism, în sens platonic, al operei sau, întrebuinţând o expresie figurată, aşa cum face El. Souriau, de un *pygma-lionism* la ei, cu referire la mitul antic al sculptorului Pygmalion, care, îndrăgostindu-se de statuia creată de el, a cedat sentimentului oricărui creator că opera este ceva deosebit de sine însuşi, o fiinţă cu care se pot stabili relaţiile prin care oricine din noi se leagă cu fiinţele din afară de noi înşine.

Toate aceste fapte sunt incontestabile. Sunt însă ele suficiente pentru a afirma realismul platonic al operei? Pentru cine nu se decide uşor a adopta ipoteza metafizică, atâta timp cât n-a istovit explicaţiile fenomenale, nu este oare mai just a spune că aşa-zisa legalitate autonomă a operei nu este decât efectul care rezultă, pentru conştiinţa creatorului, atunci când el s-a angajat în realizarea unui scop, când s-a încântenat într-o finalitate pe care, deşi el însuşi a ales-o, trebuie să continue a şi-o lumina şi trebuie s-o apere împotriva sugestiilor lăturalnice? Opera are o viaţă a ei, o legalitate autonomă şi imanentă, nu pentru

35

că reproduce un model superior şi etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrângător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeaşi limpede conştiinţă în toate etapele ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenţii, deşi nu al uneia arbitrare. Materialul şi mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să ţină seama, limitează invenţia, îi dau un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sunt adaptate scopului postulat de inventator, sunt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa înseamnă a face

natura să se supună unei cauze finale, afirmată şi dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenţie este un produs ideo-realist.

7. Cunoaştere şi creaţie

DACĂ ORICE ACT de invenţie constă din subordonarea naturii unei cauze finale postulate de inventator, atunci înaintea invenţiei trebuie să stea cunoaşterea naturii, ştiinţa trebuie să-preceadă creaţia, teoria anticipează practica, împrejurarea pare cu atât mai adevărată cu cât realizarea unui scop prin cunoaşterea naturii se face prin intermediul cunoaşterii altor legi şi proprietăţi ale naturii. Montarea celui mai simplu aparat presupune cunoştinţa mai multor fapte şi raporturi naturale de fapte, pe care inventatorul trebuie să le facă a funcţiona împreună, într-o structură finalistă ierarhică. Inventatorul telefonului a postulat scopul transmiterii vocii la distanţă şi a folosit, pentru realizarea acestui scop, proprietatea scânteii electrice de a se propaga de-a lungul unui fir metalic, apoi proprietatea membranelor vibrante, apoi pe acele

ale camerelor de rezonanţă, apoi pe acele ale materialelor rău conducătoare de electricitate etc. Numai prin punerea de acord a tuturor cunoştinţelor relative la aceste proprietăţi naturale, încântenate într-o structură pe care o numim ierarhică, deoarece fiecare din ele slujeşte scopului principal în grade felurite de însemnătate, a putut inventatorul telefonului să obţină un aparat prin care vocea să fie transmisă şi receptată cu suficientă claritate. Cunoaşterea este deci coextensivă cu întregul act de invenţie şi îl sprijină în fiecare din punctele sale; ea singură îl face posibil şi eficient. Dacă totuşi se cuvine a deosebi între cunoaştere şi creaţie, împrejurarea ar fi legitimată numai de faptul că una ar fi anterioară celeilalte, că simplele cunoaşteri ar anticipa înşiruirea lor finalistă, că, de pildă, înaintea tehnicii inginereşti ar sta mecanica raţională şi fizica sau că înaintea medicinei şi-ar spune cuvântul fiziologia. Deosebirea dintre cunoaştere şi creaţie s-ar mai justifica prin aceea că cea dintâi ar fi contemplaţie dezinteresată, pe când cea de-a doua, activitate practică. Dacă cunoaşterea susţine creaţia în toată întinderea ei, nu este mai puţin adevărat că în trecerea de la una la alta s-ar fi introdus un

factor nou: gestul care forţează întâlnirea mai multor proprietăţi naturale. Acest gen s-ar produce numai după ce contemplaţia adevărului s-ar fi terminat; numai după ce contemplaţia adevărului ar ajunge la ţintele ei, ar intra în rolul lor fantezia şi gestul făptuitor.

Acest mod de a-şi reprezenta relaţia dintre cunoaştere şi creaţie, comun atâtora, are nevoie de mai multe modificări. Mai întâi, nu pare deloc adevărat că cunoaşterea ar fi contemplaţie şi că actul creaţiei ar apărea numai după ce cunoaşterea contemplativă ar înceta. Cunoaşterea înţeleasă ca stare de contemplaţie este, în mentalitatea curentă, o veche rămăşiţă platonică. Pentru conştiinţa modernă, cunoaşterea este deopotrivă activitate, căci nu cunoaştem decât lucrând pentru a pune de acord ideile şi experienţele noastre, eliminând contradicţiile dintre ele, corectând erorile. Caracterele oricărei opere sunt şi acele ale operei intelectuale a cunoaşterii. Lucrarea unui savant este şi ea un produs exterior şi autonom, obţinut adeseori prin lupta creatorului cu sine însuşi. Imperativul obiectivităţii, căruia savantul trebuie să i se supună, provoacă adeseori în conştiinţa lui sentimentul unui conflict, cu prejudecăţile, cu tendinţele

lui afective. Lucrarea intelectuală se dezvoltă astfel după propria ei lege, uneori în antagonism cu înclinaţiile creatorului. Ceea ce rezultă apoi din cercetarea savantului este tot un produs de unificare, întocmai ca orice operă. Nu este, în fine, deloc adevărat că lucrarea de creaţie n-ar fi decât aplicarea rezultatelor cunoaşterii, despărţită de acestea prin gestul făptuitor. Cine gândeşte astfel perpetuează reprezentarea pozitivistă, potrivit căreia ştiinţa în serviciul tehnicii n-ar fi apărut decât după ce *s-a*epuizat sarcina cunoaşterii pure, filosofice, în cunoscuta sa „lege a celor trei stadii”, Auguste Comte a dat o întinsă aplicaţie acestei idei, moştenită de el însuşi de la gânditorii veacului al XVIII-lea. Ideea nu pare însă adevărată nici dacă o privim în perspectivă istorică, nici dacă încercăm s-o controlăm în împrejurări mai apropiate de noi. Filosofia grecească, citată de obicei ca o fază a cunoaşterii pure, a fost anticipată de civilizaţiile tehnice ale Orientului. Marilor sisteme filosofice ale veacului al XVII-lea le-au premers lucrările fizicienilor şi tehnicienilor

Renaşterii. Sunt oare independente atâtea din descoperirile fiziologiei mai noi de observaţiile clinicii medicale? Este absolut

40

sigur că fizica modernă nu şi-a putut întinde domeniul ei decât prin lucrările practice ale inventatorilor ultimului secol, îndrumată mai totdeauna, la început, de observaţiile culese în realizarea unei opere practice, ştiinţa a putut să se orienteze un timp după finalităţi aşa-zicând pur teoretice, dar necontenit, în dezvoltarea ei mai veche sau mai nouă, ea a fost interceptată şi a primit un nou impuls de vitalitate din interesele şi atitudinile omului practic. Legea celor trei stadii, care postulează prioritatea în timp a ştiinţei teoretice, are deci nevoie de o serioasă revizuire. Ştiinţa şi aplicaţiile ei şi, în mod mai general, cunoaşterea şi creaţia par a sta mai degrabă într-un raport de intimă şi continuă întrepătrundere.

8. Joc, expresie şi artă

VECHEA ESTETICĂ, din lungul răstimp al antichităţii, Renaşterii şi clasicismului, era o disciplină descriptivă şi normativă. Ea descria tipurile de opere, diferenţiate după materialul şi genul lor. Această descriere lua forma unei normalizări. Stabilind cum procedează feluritele arte, arhitectura, pictura, muzica, poezia etc. aşa-zisele genuri (elegia, idila, satira, comedia, tragedia), se proceda la prescrierea regulilor care urmează a fi respectate în realizarea acestora. Tratatele unui Aristotel, Cicero, Quintilian, Vitruviu, acele ale unui Leonardo, Alberti, Dürer, Scaliger, Vida, Boileau, Vossius etc. posedă îndoitul caracter semnalat, în toate, deopotrivă, cunoaşterea structurilor de opere include şi pe aceea a regulilor ce le domină. Mai târziu, interesul s-a deplasat de la acest punct către cunoaşterea proceselor care compun activitatea

42

creatoare. A fost un moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiştii încep să se observe şi să noteze felul în care se desfăşoară, pentru ei, procesul creaţiei. Corespondenţa lui Goethe cu Schiller, scrisorile lui Mozart, carnetele lui Bethoveen, jurnalele intime ale unui Delacroix sau Hebbel etc. reprezintă unele din documentele cele mai interesante ale acestei noi orientări. Interesul pentru structurile normative devenea mai slab şi din pricina ruinării vechilor genuri, mai cu seamă a genurilor literare, odată cu amestecul

lor, preconizat de romantism, în fine, întreaga dezvoltare a ştiinţelor moderne mută centrul cercetării de la descriere la explicaţie. Cine compară scrierile naturalistice ale unui Buffon cu acele mai noi ale unui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamarck şi Cuvier dobândeşte măsura schimbării de metodă şi preocupare introdusă în intervalul care îi separă. Transformarea poate fi semnalată nu numai în ştiinţele naturii, dar şi în acele ale omului, de pildă în estetică. Astfel, de unde în lungul trecut al vechii estetici, artistul, ca fiinţă activă şi ca factor explicativ al operei, nu juca niciun rol, fiinţa lui se situează acum, tocmai cu acest rol, în centrul

de perspectivă al esteticii mai noi. Două teorii au polarizat vederile noilor cercetări asupra cazualităţii artistice: teoria artei ca joc şi a artei ca expresie. Dacă există opere de artă, susţine cea dintâi, lucrul s-ar explica prin aceea că există indivizi, care, dispunând de un surplus de energie, îl cheltuiesc în executarea acelor lucrări dezinteresate, lipsite de finalitate practică, pe care le numim opere de artă. Pentru alţi teoreticieni, arta este produsul nevoii artistului de a exprima tendinţele lui profunde, pe acele pe care le împarte cu grupul lui naţional sau social sau pe acele pe care, pentru un motiv anumit, societatea sau propria conştiinţă morală le împiedică de a se manifesta. Arta ca expresie şi dependenţele particulare ale acestei teorii, arta ca întregire sau ca eliberare, sunt al doilea produs al noii estetici cauzale.

Insuficienţele acestor teorii ne apar astăzi evidente. Mai întâi, noţiunea însăşi a „dezinteresării" este una din acele mai contestabile. Căci ce poate să însemne afirmaţia că arta este produsul unei activităţi dezinteresate? Un interes profund călăuzeşte creaţia operei, şi anume, tocmai interesul de a crea. Vrea oare să spună teoria artei ca joc dezinteresat

că interesul care o domină este de altă natură decât acel care îl mână pe om în împrejurările practice ale vieţii lui, de pildă în cele morale sau economice? Dar din punctul de vedere psihologic nu există nicio deosebire esenţială între interesul artistic şi cel moral sau economic, nici în ce priveşte intensitatea lor posibilă, nici din acel al relaţiei lor cu instinctele sau cu celelalte forme ale activităţii. Interesul

artistic poate acapara pe un individ, poate prelungi instinctele lui sau se poate dezvolta într-o formă organizată de activitate, într-o profesiune, întocmai ca oricare alte interese ale sufletului. Am spune chiar că interesul artistic are o intensitate şi o putere de a se dezvolta şi organiza superioară altor interese. Căci sunt activităţi care se desfăşoară după indicaţiile sau după interdicţiile mediului, în timp ce activitatea artistică izbuteşte adeseori să depăşească sau să sfărâme condiţiile şi limitele. A nesocoti caracterul profund, grav şi uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului. Nici ideea activităţii artistice ca cheltuire a unui surplus de forţe nu rezistă mai bine examenului critic, căci nu s-a făcut

44

45

Încă dovada caracterului excedentar al vitalităţii artistului. Ba chiar, considerând cazul atâtor artişti suferinzi, tocmai cazul contrariu, acel al diminuării de energie vitală, pare mai adevărat. Dar admiţând chiar că artistul posedă un excedent de forţe, pe acel sustras activităţii biologice sau economice, nu se explică de ce îl întrebuinţează el tocmai pentru crearea operei. Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui. Teoria artei ca joc mi se pare, din toate aceste motive, una din cele mai puţin psihologice pe care le-a produs speculaţia mai nouă.

Insuficientă este şi teoria artei ca-expresie, deşi ea conţine un sâmbure de adevăr. Arta este, în adevăr, expresia creatorului ei. Dar nu împarte oare arta acest caracter cu toate operele omului? O masă încheiată din câteva scânduri poate încă să ne vorbească despre abilitatea sau conştiinţa în lucru a dulgherului sau despre stângăcia şi neglijenţa lui. Actul expresiv poate, de altfel, nici să nu producă o operă. Un gest, o exclamaţie, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie.

46

fără finalitate, sunt şi ele expresii, dar nu sunt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă. A încerca să lămureşti geneza operei de artă prin nevoia expresiei înseamnă a o explica printr-un factor prea general, care nu dă în niciun chip seama nici de faptul că la capătul activităţii provocate de această

nevoie se încheagă o operă şi nici de forma specifică a structurii acesteia.

9. Cunoaştere şi creaţie artistică

DACĂ ARTA nu este simplul produs al nevoii de joc sau de expresie, dacă artistul se dirijează după un anumit scop, pe care urmează a-l realiza într-un anumit material şi folosind unele mijloace, ar trebui ca el să anticipeze prin cunoaşterea acestora realizarea pe care şi-o propune. Am văzut că multă vreme s-a crezut astfel. Vechile poetici şi numeroasele tratate de arhitectură, muzică şi pictură ale antichităţii şi Renaşterii aveau un caracter practic şi operativ. Părerea nu era primită numai ca o consecinţă a unui mod larg răspândit de a gândi relaţia dintre cunoaştere şi creaţie, discutată în teză generală mai sus, dar ea a fost efectiv aplicată de-a lungul întregii tradiţii academiste, în domeniul tuturor artelor. Pictorii, poeţii şi arhitecţii academişti, adică toţi cei care au menţinut preceptele păzite de prestigiul tradiţiilor şi

recomandate de învăţământul Academiilor, au făcut totdeauna astfel încât lucrarea de realizare a operelor să fie precedată de cunoştinţa canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor şi soluţiilor tipice şi probate, în nenumărate împrejurări, în urma unei mari reuşite artistice a proliferat academismul. Sonetiştii petrarchişti în Italia, autorii de tragedii care scriu, în secolul al XVIII-lea, în gustul lui Racine, pictorii clarobscurului după Caravaggio, sculptorii neoclasici în veacul al XIX-lea, un Canova sau un Thorwaldsen, pictorii germani instruiţi la Roma, un Cornelius, sunt toţi oameni savanţi, cunoscători de modele şi norme, pentru care lucrarea realizării artistice este efectiv anticipată de aceea a cunoaşterii. Niciunul dintre aceştia nu este însă un mare artist, tocmai pentru motivul că relaţia dintre cunoaştere şi creaţie este, pentru ei, alta decât aceea care se afirmă în cazul operelor valabile. În acestea din urmă, cunoaşterea artistică nu este niciodată anterioară creaţiei artistice. Tratatele practice de artă n-au produs niciodată un artist de seamă. Interesul lor provine numai din faptul de a fi generalizat pe baza creaţiei anterioare sau pe aceea a creaţiei personale a autorului. Nimeni nu citeşte

astăzi pe Leonardo sau pe Boileau pentru a afla cum se pictează un portret sau cum se compune o tragedie, dar oricine poate studia *Tratatul despre pictură sau Arta poetică* pentru a cunoaşte idealul artistic al unei personalităţi şi al unei epoci. Activitatea constitutivă de opere nu este totuşi pur instinctivă, iraţională, lipsită de orice lumină a cunoaşterii. Ea se întovărăşeşte cu numeroase acte de cunoaştere, ca una care, urmărind un scop, trebuie să-i adapteze, în vederea realizării lui, temele, mijloacele şi materialele de care dispune. De ce fel de acte de cunoaştere este deci vorba în lucrarea de creaţie?

A cunoaşte înseamnă, în mod general, a executa un act de punere în relaţie a unui subiect cu un predicat. F6 rma oricărei cunoaşteri este judecata. Raţionamentele nu sunt decât mijloace care îndrumează către o judecată. Orice descoperire ştiinţifică este o judecată nouă, stabilirea unui nou raport între un subiect şi un predicat. A cunoaşte, în ordinea creaţiei, înseamnă a pune în relaţie un mijloc cu un scop. Un meşteşugar care, în timpul lucrului său, chibzuieşte cum să confecţioneze o haină sau o pompă hidraulică, folosind mijloacele de care dispune, execută

numeroase acte de punere în relaţie a acestora cu scopul urmărit, numeroase judecăţi de adaptare. Aşa-zisele norme sau reguli tehnice sunt judecăţi de adaptare. Chiar regulile care călăuzesc raţionamentele ştiinţifice, regula reducerii la absurd, a analogiei, a excluderii terţului, a contradicţiei etc., preconizează punerea în relaţie a mijloacelor inteligenţei cu scopul aflării adevărului, sunt judecăţi de adaptare, norme tehnice. Anticii aveau deci dreptate să le studieze în „retoricile” lor, adică în tratate cu caracter practic, ca unele ce erau destinate pregătirii oratorice.

Judecăţile de adaptare pot să stabilească însă fie 1) o relaţie între anumite mijloace şi un scop general, capabil adică să se concretizeze în opere noi, dar nu originale, fie 2) o relaţie între anumite mijloace şi un scop – operă unică şi originală, fie 3) o relaţie între anumite mijloace şi un scop – operă unică şi original-imutabilă (cf. § 4). Când scopul este general, judecăţile de adaptare iau şi ele o formă generală. Regulile tehnice sunt absolut valabile în practica meşteşugarilor şi a industriei. Ele sunt relativ valabile în creaţia ştiinţifică: există o metodologie a ştiinţelor, reguli capabile a fi aplicate

în lucrări de laborator, în n – i o o n r b iz-yu

51

cercetarea arhivelor şi în colaţionarea documentelor, reguli ale observaţiei şi ale experimentării, metode de aflare a cauzalităţii (ca acele stabilite de J. St. Mill), aşa-zisele legi ale silogismului etc. Nu există însă reguli valabile ale creaţiei artistice, deoarece, scopul acesteia fiind o operă unică şi original-imutabilă, nu se poate stabili, în relaţie cu el, nicio judecată de adaptare bună pentru a fi folosită de un alt creator în împrejurarea creării altei opere. Autorii de tratate practice de artă comit, deci, fie eroarea de a considera pe artist ca pe un om de ştiinţă, capabil să se orienteze după o metodologie, fie eroarea mai adâncă de a-l considera ca pe un tehnician, drept autorul unei opere repetabile.

10. Valori, bunuri şi opere

LUCRAREA FINALĂ, însoţită de numeroase acte de cunoştinţă, care sfârşeşte într-o operă, creează o valoare. Valoarea este un alt atribut caracteristic al operei. Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă. Un castel făcut din cărţi de joc nu ni se pare o operă, tocmai din pricina dificultăţii cu care ne-am putea hotărî să-i recunoaştem o valoare. Nu putem reveni aici asupra întregii teorii a valorilor. Am făcut-o, altă dată, în *Introducere în teoria valorilor,* 1942, şi în *Filosofia culturii,* 1944, faţă de care scrierea de faţă reprezintă o continuare şi o completare. Reluând însă rezultatele principale ale lucrărilor mai vechi, vom spune că valoarea este obiectul unei dorinţe. Nu vreun lucru oarecare este o valoare, ci acea calitate a lui prin care lucrul poate să satisfacă o anumită dorinţă. Valoarea apare deci nu ca un lucru, ci ca o

53

categorie prin subsumare la care lucrurile dobândesc valoare şi devin bunuri. Cum nu există o singură speţă de valori, ci valori de speţe felurite (economice, politice, teoretice, estetice, morale, religioase), acelaşi lucru poate fi subsumat unei alteia din aceste valori, pentru a primi caracterul unor bunuri deosebite. Un tablou de Luchian este un un bun estetic pentru amatorul de artă, dar un bun economic, o marfă, pentru negustorul de tablouri. Posibilitatea subsumării aceluiaşi lucru în sfera câte unei alte valori, pe care (în *Introducere în teoria valorilor)* am numit-o subalternarea actelor de valorificare, este o împrejurare pe care n-o poate legitima decât concepţia valorii ca

ceva deosebit de lucrul însuşi, ca o categorie.

Lucrul, îndată ce este subordonat unei valori, devine un bun pentru acel ce execută actul subordonării. Bunurile sunt însă date sau produse. Pentru un drumeţ însetat, izvorul natural pe care îl întâlneşte în cale este un bun dat. Dacă acelaşi izvor a fost captat într-o fântână, ne găsim în faţa unei opere. Opera este un bun produs. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, o operă este deci rezultatul prelucrării unui material pentru a-l

face să se întâlnească cu o dorinţă şi pentru a o satisface. A doua deosebire dintre bunurile date şi cele produse este că pe când cele dintâi pot sau nu să se întâlnească cu o dorinţă şi s-o satisfacă, cele din urmă, adică operele, forţează această întâlnire şi o satisfac ca rezultatul unei intenţii deliberate. Evident, nu orice operă satisface orice dorinţă. Creatorul operei o conformează în vederea satisfacerii unei anumite dorinţe. Există deci atâtea tipuri de opere câte tipuri de dorinţe. Există, neapărat, şi cazul ca, prin subalternarea actelor de valorificare, o operă creată pentru o anumită dorinţă să poată satisface şi o dorinţă deosebită: tabloul poate fi dorit pentru valoarea lui economică. Dar chiar în cazul subalternării actelor de valorificare, actul secundar şi inadecvat de valorificare este condiţionat de actul principal şi adecvat, adică de acel determinat de caracterul propriu al operei. Dacă o pânză vopsită poate fi preţuită ca un bun economic, împrejurarea este determinată de faptul că această pânză vopsită este o operă de artă. Dacă i-ar lipsi acest din urmă caracter, ea n-ar putea cădea nici sub incidenţa dorinţei economice şi n-ar putea fi preţuită, uneori, ca o marfă.

Am spus că există atâtea tipuri de opere câte tipuri de dorinţe. Produsul prelucrării, corelaţionat cu dorinţa economică, alcătuieşte acel tip de opere pe care le numin mărfuri. Prelucrarea în vederea dorinţei politice, adică a dorinţei de organizare a convieţuirii sociale, produce instituţiile. Configurarea ideilor şi experienţelor în vederea dorinţei teoretice a inteligenţei dă naştere operelor ştiinţifice… Prelucrarea pentru dorinţa estetică determină operele artei.

Preceptele etice, formele morale ale convieţuirii, sunt opere morale. Dogmele „culturile, riturile, întregul conţinut al religiilor pozitive, sunt opere religioase. Toate aceste opere la un loc alcătuiesc civilizaţia omenească, adică produsul întregii activităţi a omului în vederea satisfacerii dorinţelor sale. Civilizaţia este suma operelor.

l

11. Operele în timp

BUNURILE PRODUSE, adică operele civilizaţiei, au o viaţă în timp şi în spaţiu. Desigur, fiind produsele adaptării unui material la o dorinţă, operele au o valoare eternă, ca unele care reprezintă o posibilitate permanentă de a satisface o anumită dorinţă. Dacă le privim în afară de viaţa lor în timp, adică în reducţie fenomenologică, operele sunt configuraţii în vederea unor dorinţe posibile. Pentru a le gândi ca opere, spiritul trebuie să închipuie aceste dorinţe, chiar dacă nu le resimte efectiv. Este ceea ce face de nenumărate ori cercetarea preistorică şi arheologică, atunci când scoate la iveală obiecte aparţinând unor civilizaţii trecute. Pentru a le identifica drept opere, şi nu ca obiecte produse de întâmplare, preistoricul şi arheologul trebuie să-şi reprezinte dorinţa pentru satisfacerea căreia ele au putut fi configurate. Dacă multă vreme silexurile

preistorice au putut fi luate drept fosile sau meteorite, înainte de a fi recunoscute ca arme, lucrul se datorează faptului că savanţii n-au putut închipui din capul locului dorinţa umană cu care aceste obiecte au putut fi cândva corelate. Astăzi încă silexurile terţiare amintind forme naturale trec când drept nişte *lusus naturae,* produse prin acţiunea forţelor naturii, când drept obiecte plasticizate de om în sensul formei lor întâmplătoare (W. Deonna, *L'Archeologie,* 1922, p. 145 – 148). Incertitudinea în stabilirea caracterului lor de opere provine din greutatea întâmpinată de cercetători de a corelaţiona obiectele respective cu reprezentarea unei dorinţe umane. Viaţa operelor în interpretarea arheologică, ca şi aceea pe care ele o trăiesc în muzee, este însă o existenţă ipotetică, redusă. O viaţă deplină nu trăiesc însă operele decât atunci când se întâlnesc cu o dorinţă vie, actuală. Oscilaţiile istorice ale dorinţelor, orientarea lor în altă direcţie, rărirea sau dispariţia lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viaţa lor în timp. De nenumărate ori în decursul

istoriei, operele au încetat să mai satisfacă vreo dorinţă, nu din pricina unei transformări în structura operei.

58

ci din pricina transformării dorinţei. Muzeele tehnice ne înfăţişează, cu profunzime, ustensile, aparate, vehicule, mobile, costume pe care nimeni nu le mai doreşte. Există şi opere de artă, desigur nu cele mai de seamă dintre ele, din faţa cărora dorinţa omenească s-a retras: romanele pastorale ale Renaşterii, sonetele abaţilor galanţi din epoca preţiozităţii, tragediile retorice ale epigonilor clasicismului. Din când în când, dorinţa actuală se poate acorda cu un tip mai vechi al ei şi, atunci, opere care încetaseră să mai trăiască o viaţă deplină dobândesc un nou spor de vitalitate. Este cazul redescoperirii unei creaţii multă vreme uitate sau nesocotite, al lui Ronsard, redescoperit de romantici, al lui Gonora, revenit în actualitatea simbolismului francez, al lui Maurice Scève, preţuit din nou de amatorii actuali de poezie ermetică.

Pentru a înţelege întreaga oscilaţie în timp a vitalităţii operelor, trebuie să observăm că există o ierarhie a dorinţelor. Sunt dorinţe mai superficiale şi mai adânci, mai statornice şi mai instabile, întâlnirea unei opere cu o dorinţă relativ superficială şi instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorinţe au uneori o intensitate care lipseşte dorinţelor mai adânci

59

şi permanente. Vivacitatea reacţiilor produse cu ocazia întâlnirii dintre o operă la modă şi dorinţele care se satisfac prin ea1 stă într-un contrast izbitor cu tonul mai ponderat al întâlnirii dintre operă şi dorinţele mai adânci şi mai stabile, corelate cu ea. Un om cu experienţa vitalităţii operelor poate chiar să tragă concluzii din faima indiscretă a unor opere contemporane asupra valorii dorinţelor care îşi găsesc satisfacţie în ele şi asupra repedei şi sigurei lor istoviri. „Modele mor tinere”, spunea un scriitor francez. Este de asemeni probabil că multe din restituirile de reputaţii, reabilitări şi redescoperiri ale unor reputaţii zgomotoase cu secole în urmă este tot efectul întâlnirii cu o dorinţă puţin adâncă şi instabilă, care, epuizându-se încă o dată, va întoarce notorietatea refăcută în conul de umbră în care s-a adăpostit atâta vreme. Mai interesante sunt valorificările de opere într-un cadru naţional deosebit de acela în care s-au născut. Un critic a definit odată

străinătatea drept „o posteritate contemporană”, înainte ca o operă să se valorifice prin interesul permanent al viitorimii, ea se poate valorifica prin atenţia

IIIH

străinătăţii. Adâncimea şi stabilitatea dorinţei satisfăcute printr-o operă se măsoară deci şi prin întinderea şi varietatea mediilor naţionale în care răsună ecoul ei. Succesul european al teatrului nordic sau al romanului rus în secolul al XIX-lea au fost cazuri elocvente pentru astfel de valorificări prin reacţiile străinătăţii.

În manuscris: ele *(n.ed.).*

60

12. Hybris şi limitare

AM ARĂTAT CĂ printre deosebirile care separă bunurile produse de cele create, adică de opere, este şi aceea că, pe când primele se pot întâlni cu o dorinţă, ultimele forţează această întâlnire. Putem admira o pădure întâlnită în drum, aceasta poate răspunde dorinţei noastre estetice; dar suntem oarecum constrânşi s-o admirăm în reprezentarea ei artistică, dorinţa estetică este neapărat adusă să vibreze în faţa ei. Operele artei, de pildă, sunt nu numai configurări de materiale în vederea satisfacerii dorinţei estetice, dar şi pentru trezirea acestei dorinţe. Acelaşi lucru se poate spune despre toate operele omului. Toate, deopotrivă, stimulează, întreţin şi satisfac feluritele lui dorinţe.

Împrejurarea aceasta dă un anumit caracter civilizaţiei omeneşti, adică sumei operelor, în ecoul ei asupra vieţii individuale, pe care

62

urmează să-l notăm. A trăi într-o civilizaţie înseamnă a fi solicitat de opere, înseamnă a simţi cum sfera dorinţelor personale se diferenţiază şi se amplifică. Se amplifică dar se şi limitează, după cum vom vedea îndată. Viaţa omului, redusă la dorinţele ei elementare, aşa cum se dezvoltă în civilizaţiile primitive sau înapoiate, este mişcată de puţine dorinţe. Unul din factorii care explică înmulţirea lor este tocmai intervenţia operelor. Dar nu numai atât. Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuieşte spaţiul social. Viaţa omului civilizat se mişcă în spaţiul social, simţind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvânt, limitată de opere. Primitivul sau membrul unei civilizaţii înapoiate, adică aceea în care operele sunt

puţin numeroase, suportă sugestia redusă a creaţiei de cultură. Dorinţele acestuia sunt nu numai puţine, dar şi anarhice şi nelimitate. *Hybrisul,* despre care vorbeau vechii greci, era tocmai acea aparenţă gigantică şi dezordonată a omului primitiv, nelimitat şi neîndrumat de prezenţa operelor în jurul său de existenţa unui spaţiu social compact. În măsura însă în care operele se înmulţesc în jurul omului, în măsura în care

spaţiul social devine mai dens, dorinţele lui se îndrumează după obiective mai precise şi, prin aceasta însăşi, se limitează şi se temperează. Enormitatea şi. anarhia dorinţelor primitive, acele pentru care nu există nici Mu, nici lege, este o consecinţă a condiţiei de singurătate a omului puţin civilizat, adică a fatalităţii lui de a se asocia cu alţi oameni, prin ceea ce aceştia au produs ca opere. Condiţia aceasta este mult remediată pentru omul civilizaţiei, care simte, la fiecare pas, cum un alt om i-a ieşit în întâmpinare, i-a preîntâmpinat sau i-a satisfăcut o dorinţă, ba chiar i-a creat-o, îmbogăţindu-i astfel cuprinsul vieţii lui, dar în acelaşi timp limitând-o şi disciplinând-o.

13. Structura autonomă şi expresivitatea operelor

FIIND PRODUSE autonome, dezvoltate după propria lor finalitate şi uneori în conflict cu anumite tendinţe particulare ale creatorului lor, operele sunt totuşi expresive pentru acesta, îl oglindesc şi-l manifestă. Este unul din paradoxurile operei, acela de a fi ele însele şi, în acelaşi timp, expresia altcuiva, a producătorului lor, de a ne constrânge să le considerăm ca pe nişte realităţi de sine stătătoare şi ca pe nişte produse corelative cu agentul lor, O maşină poate fi privită ca un angrenaj autonom de piese şi funcţiuni în vedere unei producţii, dar şi ca expresia geniului unui inventator. Putem considera o simfonie de Beethoven ca pe o alternare şi dezvoltare de motive muzicale, adică drept o realitate autonomă existând în timp, dar şi ca pe expresia sufletului particular al lui Beethoven. În ce priveşte operele artei, artiştii şi esteticienii au

accentuat când unul, când altul dintre cele două momente contradictorii. S-a cerut operelor artei când o calitate cât mai expresivă, un lirism esenţial, o coloratură caracteristic-in-dividuală,

când un fel de a fi cât mai desprins de creatorul ei, o existenţă autonomă, care să facă inutilă ipoteza creatorului. „Operele cele mai de seamă ale artei, spunea odată Flaubert, sunt acele despre ai căror autori nu ştim nimic sau aproape nimic”. În realitate, chiar operele reputate a fi mai complet eliberate de creatorii lor îi implică şi-i oglindesc într-o anumită măsură. Suntem înclinaţi însă a elimina reprezentarea creatorului din reprezentarea operei atunci când, prin efectul distanţei în timp, imaginea creatorului se simplifică pentru noi la trăsăturile lui cele mai generale, la acele care îi sunt comune cu grupul omenesc sau cu epoca de cultură căreia îi aparţine. Este adevărat că, deşi eposurile homerice, templele sau stelele funerare ale grecilor nu ne spun nimic despre creatorii lor individuali, ele nu sunt totuşi mai puţin expresive pentru felul de a fi al societăţii greceşti arhaice sau clasice şi că, în aceste vechi monumente, ajung la expresie, pentru noi, virtuţi ale caracterului, daruri ale inteligenţei

66

şi ale imaginaţiei, nuanţe ale sentimentului, proprii omului grec din veacul al XII-lea sau al V-lea. Paradoxul intern al oricărei opere se reface astfel, dincolo de ignoranţa noastră cu privire la vechii creatori şi dincolo de efectul simplificator al trecutului.

Pentru reducerea contradicţiei pe care pare a o include apartenenţa operei la două planuri, unul autonom şi unul corelativ, ne putem spune că ea nu este decât efectul unui îndoit mod de a o considera: un efect de variere a perspectivei. Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcţiei ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintâi din aceste perspective, opera apare, ca o realitate absolută sustrasă devenirii istorice, ca o soluţie atemporală dată problemei configurării unui material şi realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară şi de condiţiile istorice ale creatorului ei. Folosind această îndoită perspectivă, un cercetător al formelor artistice, H. Focillon, a putut face distincţia dintre *stilul* în sine şi un *stil* anumit sau succesiunea istorică a acestora, adică *stilurile.* „Stilul, scrie Focillon, este un absolut. Un stil anumit este

67

O variabilă. Cuvântul stil urmat de articol desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă

timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput într-un chip absolut, este exemplu şi fixitate, este valabil pentru totdeauna, se prezintă ca o creastă între două pante, defineşte linia înălţimilor. Prin această noţiune, omul exprimă nevoia sa de a se recunoaşte în inteligibilitatea lui cea mai largă, în ceea ce el are stabil şi universal, dincolo de ondulaţiile istoriei, dincolo de local şi particular. Un stil, dimpotrivă, este o dezvoltare, un ansamblu coerent de forme unite printr-o convenienţă reciprocă, dar a căror armonie se caută, se îmbină şi se desface cu diversitate" (*Vie des formes,* 1934, p.10). Dar între stil şi stiluri, adică între opera în configurarea ei autonomă şi opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator şi ca expresie istorică, nu există contradicţie, ci, dimpotrivă, unitate şi armonie. Opera îl manifestă pe creatorul ei, este expresia lui, dar această expresie trebuie să se conformeze în aşa fel, încât să reprezinte o soluţie logică dată problemei configurării materialelor şi realizării anumitor scopuri.

68

Pentru a înţelege mai bine cum trebuie şi cum armonizează, de fapt, orice operă îndoita ei perspectivă autonomă şi dependentă, absolută şi relativă, configuraţională şi expresivă, ne vom referi la acea speţă a operelor care este limba, pentru că tocmai în legătură cu aceasta posibilitatea armonizării celor două perspective apare mai clar. Lingvistica contemporană a arătat rolul expresiei individuale în viaţa limbilor, importanţa factorului *stilistic.* Dacă limba evoluează neîncetat, lucrul se datorează nevoii de a o adapta tendinţelor particulare ale expresiei, acelor tendinţe care se schimbă cu împrejurările sociale, cu mentalitatea, ocupaţiile şi ideile oamenilor şi pe care le înglobăm în categoria aspectului stilistic al graiului omenesc. Aceste nevoi şi tendinţe se organizează însă în expresie utilizând sistemul relativ stabil al limbii, acela care posedă o certă autonomie, adică morfologia şi sintaxa ei, ba chiar mijloacele cele mai generale şi cele mai autonome ale limbii, adică mijloacele lingvistice generale. Orice expresie lingvistică este deci produsul adaptării unui factor stilistic la exigenţele mai generale şi mai autonome ale morfologiei şi ale sintaxei şi la acele cu totul generale şi

autonome ale lingvisticii generale. Funcţiuni de grade felurite ale generalităţii şi autonomiei sunt deopotrivă implicate în orice fapt

de limbă, dar nu pentru a produce o contradicţie internă şi un conflict, ci tocmai pentru a realiza o unitate armonică.

Ceea ce este adevărat pentru limbă este şi pentru toate celelalte opere ale omului. Toate, deopotrivă, sunt expresii mai mult sau mai puţin individuale, adică ale unui individ singular sau ale unei rase şi ale unui cerc de cultură, dar toate au şi autonomia unui produs rezultat din adaptarea la nişte condiţii generale. Există o stilistică a operelor, dar şi o morfologie, o sintaxă şi o lingvistică generală a lor. O gheată ieşită din mâna unui cizmar este o expresie a abilităţii şi gustului lui, dar şi un produs care s-a orientat după nevoia generală şi atemporală de a conforma o bucată de piele şi de a îmbrăca un picior. Lipsită de această configurare după nevoi generale şi care îi dă caracterul autonomiei, opera n-ar fi decât o creaţie arbitrară, absurdă. Lipsită de viaţa împrumutată unui creator, adică de căldura unei expresii, am avea de-a face numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană.

70

14. Artist, artizan, pastişor, virtuoz

OPERA ESTE EXPRESIA producătorului. Ce exprimă însă opera din producătorul ei? Primul răspuns, acela care s-a impus încă din antichitate, este că opera exprimă viziunea producătorului. Este vestita soluţie a *formei interne, endom eidos a* lui Plotin. Înainte ca producătorul unei opere să conformeze un material, el posedă viziunea operei interioare, contemplată cu ochii minţii. *Jo mi servo di una certa ideea”,* spunea Rafael, reluând tradiţia idealistă a formei interne. Psihologia modernă a rectificat însă, în multe puncte, vechea concepţie idealistă asupra actului de invenţie. Evident, trebuie să admitem şi azi existenţa reprezentării unui scop în orice proces de creaţie; dar acest scop se poate modifica odată cu realizarea lui într-un material, alteori el se poate schimba cu totul. Există nu numai transformări, dar şi substituţii ale „ideii”.

[redacted]

ale formei interne, în cursul realizării unei opere. În al doilea rând, există cazuri de creaţie în care „ideea” este comună mai multor producători şi mai multor opere. Este tocmai cazul creaţiilor tehnice. Doi meşteşugari fac două obiecte deosebite, dar realizează aceeaşi „idee”, aceeaşi formă interioară. Opera lor nu-i exprimă deci, din acest punct de vedere, pe ei înşişi, ci o concepţie comună a tehnicii contemporane. Dacă totuşi, din alt punct de vedere, opera îi exprimă,

împrejurarea nu provine din faptul că ea realizează o formă internă, ci din alte condiţii, pe care urmează să le luminăm. În fine, reprezentarea scopului, concepţia unei opere, „ideea” ei, nu este un element suspendat în psihologia unui individ. Nu orice „idee”, în cazul creaţiei de artă cel puţin, poate apărea oricărui individ. În multe circumstanţe, „ideea” aderă cu întreaga personalitate morală a creatorului; îl rezumă şi-l reprezintă. „Ideea” este ea însăşi o expresie, astfel încât, regăsind-o înapoia operei, nu facem decât să amânăm răspunsul întrebării: ce exprimă opera din producătorul ei?

Un răspuns mai bun la această întrebare putem da dacă urmărim gradul aderenţei

72

operei cu producătorul, adâncimea stratului personal în care coboară rădăcinile operei. Stratul acesta este foarte adânc în cazul creaţiei de artă. O operă de artă exprimă pe artist în felul lui intim-personal de a resimţi lumea şi viaţa. Operele artei se înalţă deci dintr-un punct al adâncimii personale până la care nu coboară niciodată lucrările tehnicii. Valoarea expresivă a operelor artei este deci mai mare, pentru că este cea mai adâncă. Operele tehnicii pot să exprime unele din tendinţele sociale ale producătorului ei, apoi fantezia, gustul şi abilitatea lui. Rădăcinile ei nu coboară însă mai profund. Regăsim aici încă una din deosebirile care separă operele artei de acele ale artizanatului. Atât unele cât şi celelalte manifestă o concepţie, dar numai operele artei dezvăluiesc o concepţie asupra lumii, o *Weltanschauung.* Interesant este, în lumina acestor distincţii, cazul pastişorilor şi virtuozilor. Pastişorii sunt acei producători de opere care imită procedeele unui artist fără să stăpânească adâncimea unui punct de vedere asupra lumii. Opera lor este simplul rezultat al adaptării unui procedeu, fără concepţia intim-personală care s-o justifice. Opera pas-tişorului nu este lipsită totuşi de orice expre

73

sivitate. Ea exprimă însă numai abilitatea producătorului ei. Pastişorul este un artizan al artei, însuşirea aceasta el o împarte cu virtuozii, deşi aceştia nu sunt simpli imitatori, ci creatori adevăraţi de procedee, deşi fără o viziune profundă care s-o susţină şi s-o legitimeze. În operele virtuozităţii asistăm la o adevărată hipertrofie a elementului tehnic existent în orice operă de artă, la dilatarea mijloacelor în vederea realizării unui scop, care el însuşi rămâne puţin

însemnat şi într-o aderenţă destul de superficială cu personalitatea morală a creatorului. Din operele virtuozităţii nu ne vorbeşte mai mult decât abilitatea producătorului. Expresivitatea ei are deci un ecou redus.

l

15. Operă şi materie

PRODUCĂTORUL CONFORMEAZĂ un material, pentru a produce o operă. Am arătat mai sus că *nu* orice materie a unei opere este materială, în paragraful de faţă ne vom ocupa însă de operele materiale, de acele care apar prin prelucrarea şi conformarea unei bucăţi de materie. O veche părere, descinzând din aristotelism, ne învaţă că opera nu apare decât atunci când materiei i se adaugă forma. Materia, în acest înţeles, ar fi ceea ce se opune şi este exterior formei, ea ar fi elementul prin excelenţă amorf, dar informabil. Părerea tradiţională nu recunoaşte în materie nicio indicaţie pentru forma ei viitoare: materia pare indiferentă faţă de formă, ceea ce ar însemna că orice materie poate primi orice formă. Lucrarea de informare ar fi un act supraadăugat. Materia nu l-ar cere şi nu l-ar determina în niciun fel.

[redacted]

Cercetarea modernă se vede nevoită să modifice conceptul tradiţional al materiei şi modul de a concepe raportul ei cu forma. Nu vom insista aici asupra concluziilor fizicii mai noi, care respinge ideea amorfismului materiei, considerată azi ca structurată, informată, până la ultima ei adâncime. Restrângând însă reflecţiile noastre la operele omului, vom observa că niciodată acestea nu par a fi pornit de la un element amorf, căruia abia intervenţia umană i-ar da o formă. Mai întâi, foarte multe din operele omului folosesc o materie care a primit o primă formă. Fierul, pielea, cauciucul, ivoriul, fibrele textile (cânepa, bumbacul, inul) etc., în întrebuinţarea lor industrială, nu sunt niciodată astfel precum ni le predă natura. Între starea lor naturală şi forma operei s-a introdus o primă lucrare de informare. Sensul acestei prime lucrări este să facă materia operabilă, adică s-o facă receptibilă pentru forma definitivă a operei. În alte împrejurări, producătorul nici nu lucrează asupra unei materii care nu reprezintă simplul produs de prelucrare a unor materiale culese din natură, ci asupra unora inedite, sinteze fără precedent în natură, în timp ce materiile prelucrate şi-au schimbat forma.

materiile industriale au dobândit nu numai o formă nouă, dar şi noi proprietăţi *fizice* şi chimice, pe care materiile naturale care au intrat în sinteza lor nu le aveau. În rândul acestor materii industriale, care reprezintă deci un grad încă mai înaintat şi mai adânc al transformării lor formale, intră oţelul, bronzul, alama, aliajele de felurite tipuri, hârtia, galalitul, cărămida, betonul, porţelanul, substanţele chimice colorante etc. Trebuie să adăugăm că în înseşi cazurile în care materia este supusă celei mai simple operaţii de transformare, adică în cazurile în care materia rămâne în starea cea mai apropiată de natură, ca, de pildă, pentru lemnul sau piatra de construcţie, acestea posedă încă o formă, adică un mod de unificare a elementelor componente, fibre, cristale, şisturi etc. Materia, aşadar, fie că este naturală, prelucrată sau industrială, nu este niciodată amorfă. Producătorul lucrează totdeauna cu o materie formată, prin lucrarea anterioară a omului sau a naturii. Din acest punct de vedere se poate spune că a crea o operă înseamnă a duce mai departe o lucrare de informare anterioară sau, mai precis, a obţine adecvarea dintre două forme, dintre care una este *produsă* de creator, iar

cealaltă este, pentru el, *dată,* chiar dacă aceasta din urmă este ea însăşi produsă prin munca naturii sau prin lucrarea unui creator anterior. Nimeni nu poate face un zid din gelatină sau un scaun din făină. Aceste opere nu se pot realiza decât prin conformarea unor materiale care posedă forma şi proprietăţile proprii producerii lor.

16. Materia în opera de artă

VECHEA ESTETICĂ, în chipul ei de a concepe opera de artă, nu acorda o însemnătate pozitivă materiei. Este adevărat că Hegel defineşte arta drept „aparenţa sensibilă a ideii”. Dar aparenţa sensibilă, adică materialitatea operei aşa cum este dată în percepţia noastră, este pentru Hegel un mediu transparent; dincolo şi fără a se opri la ea, spiritul întrezăreşte ideea operei. Aceasta ar fi, în fiecare creaţie de artă, produsul dezvoltării dialectice a spiritului universal, care, când este stânjenit de materie (operele simbolice ale Orientului antic), când se găseşte în fuziunea armonioasă cu materia (sculptura clasicismului grec), când sparge limitele materiale şi se afirmă în interioritatea ei infinită (lirica, muzica şi pictura modernă). Materia este, aşadar,

pentru Hegel, un simplu factor de limitare în manifestarea ideii, care o obligă

79

„— i II

pe aceasta fie să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, aşa cum o permite materia care o conţine, fie să se manifeste în toată plenitudinea ei interioară, dar să spargă limitele materialităţii. Hegel n-a ignorat deci problema estetică a materiei, dar n-a recunoscut acesteia decât un rol negativ. Este meritul cercetării moderne de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă.

Principiile afirmate în paragraful anterior cu privire la raportul operei cu materia sunt valabile şi pentru opera de artă. M-am ocupat şi altă dată despre valoarea materialelor în artă (vă. *Estetica materialelor,* în lucrarea mea *Transformările ideii de om,* 1946). Pot relua acum vechile reflecţii în cadrul filosofiei operei. Ca orice operă, lucrarea de artă este şi ea produsul adaptării dintre o formă dorită de creator şi forma anterioară, dată, a materialului întrebuinţat. Psihologia invenţiei artistice pune în lumină unele cazuri, care subliniază cu o forţă particulară adevărul stabilit mai sus. Iată-l pe Michelangelo chemat să sculpteze unul din blocurile de marmură aflător pe şantierul Domului florentin şi lăsat în părăsire de Agostino di Duceio. Comanda

80

cerea un „gigant”. Blocul era înalt şi strâmt. Un factor de ordin subiectiv intervine aici pentru a completa concepţia căutată: antipatia lui Michelangelo pentru păgânism. „Gigantul” trebuia să fie un erou al creştinismului. Michelangelo va modela pe David, în altă formă însă decât aceea care era curentă, adică drept un copilandru plin de temeritate, dar şi de graţioasă inocenţă, înălţimea blocului îi impune artistului statuia dominantă a unui războinic; dar exiguitatea aceluiaşi bloc îl constrânge să dea figurii reprezentate o atitudine statică. „Dimensiunile blocului brut nu favorizau o atitudine dinamică, dar folosind acest dezavantaj pentru a se depăşi încă o dată, Michelangelo îşi însufleţeşte personajul în chipul cel mai viu, îndepărtând piciorul stâng de axa perpendiculară descinsă pe piciorul drept, aplecând torsul, coborând umărul drept şi ridicând1 pe cel stâng” (Marcel Brion, *Michel-Ange,* 1939, p. 118) 1 În statuia miche-langelească a lui David se

regăsesc deci indicaţiile materiei folosite. Cazul analizat aici este însă oarecum extrem. El nu se poate repeta decât pentru împrejurările tăierii

În manuscris: coborând *(n.ed.).*

81

directe în piatră şi acele ale unei bucăţi de materie impusă. Dar şi atunci când speţa şi forma materialului nu este limitată prin împrejurări exterioare, artistul nu concepe fără nicio determinare materială. O statuie de mari dimensiuni cere realizarea în materialul peren şi eclatant al marmurei sau bronzului. Viziunea realistă a meşterilor medievali găseşte în materialul mai moale, capabil a fi modelat în detaliu, al lemnului, materia apropiată. Scurgerea luminii pe porţelan, dar şi fragilitatea acestuia, îl indică pentru micile modelaje graţioase. Este cunoscut cazul lui Rainer Maria Rilke, hotărându-se a scrie în limba franceză, pentru a folosi asociaţiile proprii, dar poate şi unele din sonorităţile acestei limbi (vă. *Estetica* mea.).

Materia operei de artă este mai totdeauna prelucrată: lemn, bronz, marmură, ulei, acuarelă, cerneală, mină de plumb, cretă, lac etc. Este cu neputinţă mutaţia unei opere dintr-un material în altul fără a modifica impresia emanată, mai întâi prin felul deosebit al valorilor luminoase, al calităţii umbrelor, al modului în care sunt acoperite sau dezvăluite grăunţele hârtiei sau textura pânzei atunci când acestea susţin unele din materialele de mai sus. Rareori întrebuinţează arta un material natural, ca, de pildă, scoicile sau bucăţelele de stâncă în unele ornamente sau în grădinile chinezeşti, materiale naturale atât de ciudat modelate sau colorate de natura însăşi, încât par nişte produse artificiale (cf. Focillon, *op. cit.,* p. 50). Rar este şi cazul acelor pictori moderni care introduc în operele lor bucăţi de materie prelucrată pentru alte întrebuinţări decât cele artistice, fragmente de metal, de hârtie sau de stofă: procedeu cu totul discutabil şi încă neratificat de vreo însemnată reuşită artistică. Există, într-adevăr, o sferă limitată a materialelor artistice. Acestea sunt totdeauna materiale care nu trezesc asociaţii secundare, cu caracter practic, capabile să întrerupă şi să alterneze contemplaţia. Statuetele de ciocolată, arhitecturile de zahăr, picturile din păr, opere ale prostului-gust, n-au decât valoarea teoretică de a indica limita până la care se pot întinde materiile artei.

82

17. Forma ca expresie a ideii

PRODUCĂTORUL UNEI OPERE dă materiei o formă. Ce este forma? înţelesurile multiple ale ideii de formă pot fi identificate, dacă le punem în legătură cu respectivele înţelesuri corelative şi opuse. Există *o formă* opusă *ideii, o formă* opusă *masei, o formă* opusă *materiei.*

Termenul „formă" a fost luat până acum în unul sau altul din aceste înţelesuri. Este timpul să completăm accepţiunea lui, punând în deplină lumină valoarea afirmaţiei că producătorul, prin opera lui, produce o formă, într-un prim înţeles, aşadar, forma nu este altceva decât o manifestare exterioară a unei idei, aparenţa ei sensibilă. Forma şi ideea n-ar sta, în această accepţiune, pe acelaşi plan al

84

realului, ci pe două planuri deosebite, dintre care unul mai superficial şi altul mai adânc. Cine caută înţelesul unui cuvânt sau al altui simbol, tehnic, ştiinţific, heraldic, artistic etc. are conştiinţa că îl găseşte pe un plan mai profund, înapoia aparenţei care îl manifestă, înapoia formei lui. Evident, când întrebuinţez adverbul „înapoi" sau adjectivul „adânc", nu mă gândesc la relaţii spaţiale, ci la relaţii ontologice. Uneori solidaritatea celor două planuri este aşa de strânsă, încât putem deosebi cu greutate între ele. Acesta este tocmai cazul acelor forme sonore, al cuvintelor, care par a fi date împreună cu înţelesul lor, cu ideea pe care o exprimă încât cel puţin în ce le priveşte pare imposibilă deosebirea dintre idee şi formă. Un filosof a observat odată că solidaritatea aceasta părea atât de strânsă vechilor greci, încât ei puteau întrebuinţa acelaşi termen, *logos,* pentru a exprima dubla accepţiune: *cuvânt* şi *idee.* Solidaritatea ideii cu forma pare, de altfel, strânsă, până la fuziunea lor indislocabilă, nu numai în cazul cuvintelor, dar şi în acela al tuturor formelor naturii: toate filosofiile imanentiste, de la Plotân la Hegel, au susţinut-o. Goethe îi reprezintă

85

atunci când scrie versurile gnomice:

Natur hat weder Kern, noch Schale, Alles ist sie mit einem male

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen Denn was innen, das ist aussen.

Dacă încercăm a verifica însă ipoteza metafizică prin realitatea faptelor, ne convingem că solidaritatea ideii cu apartenenţa ei formală nu este totdeauna atât de strânsă precum o afirmă filosofii imanentişti.

În *Simbolul artistic,* 1947, am discutat vechea afirmaţie, datând din antichitate, despre asemănarea ideii lucrurilor cu sunetul cuvintelor. Aria cuvintelor expresive mi s-a părut mai întinsă decât afirmă unii lingvişti moderni, totuşi ea nu se confundă cu aria întreagă a cuvintelor unei limbi. Există cuvinte cu totul inexpresive, care dau impresia unor pure simboluri convenţionale. Planul ideal, conceptul acestora, stă într-un raport lax cu forma lor aparentă, încât trebuie uneori să căutăm pentru a-l găsi şi trebuie să-l primim ca pe o realitate impusă. Cine pronunţă cuvântul *lin* poate dobândi din simpla-i sonoritate înţelesul lui: ideea unei mişcări desfăşurându-se

86

fără obstacole. Dar cine pronunţă cuvântul *pom* nu extrage din simpla lui sonoritate nicio indicaţie asupra înţelesului.

În ce priveşte fenomenele naturii, par a există unele care poartă cu ele expresia tipului sau a legii lor. Galilei, privind oscilaţiile unui candelabru, înţelege legile pendulului. Amintind împrejurarea aceasta, Goethe propune termenul *aperçu* pentru actul spiritual care intuieşte un înţeles general într-un fapt particular. Nu este oare aici o simplă iluzie metafizic-realistă din descendenţa platonică? Dacă nu recunoaştem „ideilor" o existenţă autonomă, dacă nu vedem în ele decât efectul unei anumite grupări a faptelor de către inteligenţa noastră, atunci faptele purtătoare de idei, acele care se propun aperpw-urilor noastre, nu sunt decât cele ce se grupează cu mai multă uşurinţă, acele care nu opun rezistenţă lucrării noastre de generalizare asupra lor.

Spre deosebire de faptele naturii, acele care compun materia istoriei sunt, prin însăşi firea lor, mai expresive, mai limpede purtătoare de o semnificaţie ideală. O scrisoare datând dintr-o epocă trecută, un costum, reacţia unui personaj într-o împrejurare istorică, vorbirea oamenilor de altă dată, moravurile

87

lor particulare conţin o semnificaţie generală incontestabilă, împrejurările istoriei nu-şi dobândesc sensul lor general numai din faptul grupării lor de către noi. Nu este nevoie ca spiritul nostru să introducă mai întâi generalitatea ideii în ele. Lumina acestei idei au introdus-o mai înainte oamenii înşişi care le-au creat. Omul care vorbeşte, scrie, se îmbracă sau reacţionează într-un fel oarecare se conformează, într-o anumită măsură, unui model general, se lasă

călăuzit de cauze comune unei epoci, cedează unui curent obştesc. Faptele istoriei conţin deci o idealitate imanentă, pe când cele ale naturii nu par a o dobândi decât în interpretarea noastră, în măsura în care izbutim să le grupăm înăuntrul unui concept, al unui tip, al unei legi. Avea deci dreptate Taine să vorbească despre „micile fapte semnificative" ale istoriei *(Jes petits faits significatifs")*, în care cercetătorul poate afla adevăruri generale asupra unei epoci trecute, asupra tipului ei moral sau asupra tendinţelor largi care au străbătut-o. Nu este însă evident că, alături de micile fapte semnificative, istoricul are de-a face şi cu puzderia informaţiilor lipsite de semnificaţie, aglomerate în arhive, pe care este tocmai datoria lui să le elimine din sinteza lui narativă şi explicativă?

Faptele istorice sunt uneori opere ale omului, alteori sunt reacţii care se păstrează ca o amintire a umanităţii, intrate în circulaţia ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să fi produs opere. Nu toate faptele istorice sunt opere; dar toate operele sunt fapte istorice. Toate operele sunt moduri de realizare de sine a umanităţii, chipuri în care acesta îşi proiectează scopurile ei generale, creând pentru generaţiile contemporane şi viitoare cadrele diriguitoare de viaţă, spaţiul lor social (§ 12). Printre operele omului, cele artistice realizează gradul cel mai înaintat al imanenţei ideii în formă. Solidaritatea ideii cu forma este încă mai strânsă în cazul artei decât în cel al limbii. Pentru a manifesta acelaşi înţeles pot înlocui un cuvânt cu un altul, o expunere cu una deosebită, dar nu pot modifica forma unei lucrări de artă fără să nu schimb semnificaţia ei. În ce priveşte operele tehnicii, solidaritatea ideii cu aparenţa este mai puţin strânsă, totuşi ea este susceptibilă de o argumentare continuă. O perfecţionare tehnică înseamnă totdeauna o adaptare mai bună la scopul urmărit şi, o dată

cu aceasta, o creştere a expresivităţii ei. Din acest punct de vedere este just a spune că orice formă tehnică tinde către forma artistică, adică spre forma imanent solidară cu ideea ei.

18. Forma ca limită a maselor

ÎNTR-UN AL DOILEA înţeles, forma este limita masei. Masa este materia unei opere. Totuşi, problemele de masă nu sunt acele ale materiei sau nu sunt toate problemele materiei, ci numai unele din ele şi, din această pricină, ele sunt susceptibile de a fi tratate separat. Masa

este materia în spaţiu. Forma este limita spaţială a masei. Orice operă are o masă. După natura materialităţii ei, masa este voluminoasă sau plană, ca, de pildă, pata coloristică în pictură sau umbrele în desen. Există, oare, cazul unor opere lipsite cu totul de masă? S-ar putea invoca purele desene liniare, care par a nu avea decât o formă. Masa este aici presupusă, dar nu reprezentată. Ea există totuşi ca bucata de hârtie mărginită de contur şi care, prin grăuntele sau prin valoarea ei luminoasă, intră cu un rol pozitiv în constituirea impresiei artistice (§ 16).

Una din problemele creaţiei operei stă în a găsi forma unei mase, adică a hotărî limita ei spaţială. Nu orice masă poate dobândi orice formă. Există mase materiale susceptibile de a ocupa un spaţiu foarte întins şi altele destinate exiguităţii, deci forme monumentale şi exigue. Întrebuinţarea pietrei a produs, încă din antichitate, construcţii monumentale, ziduri ciclopiene, piramide, templele gigantice ale Romei sau ale Siciliei, inferioare totuşi ca dimensiuni construcţiilor moderne în beton armat. Folosirea lemnului în Nord a mărginit forma constructivă şi a împiedicat dezvoltarea unui stil monumental. Oţelul a făcut posibile marile maşini ale industriilor sau armele gigantice ale armatelor moderne.

Rareori masele sunt, într-o operă, continue, ca în cazul tumulusurilor arhaice, al piramidelor şi obeliscurilor egiptene, al sarcofagelor romane. Mai des, o operă se constituie dintr-o serie de mase articulate, printre care se intercalează spaţiul liber. O operă este atunci un ansamblu de plinuri şi goluri. Există opere care extind suprafeţele pline sau pe cele vide, opere care prin deasa întrerupere a maselor ajung la un fel de spiritualizare a lor, ca în arhitectura greacă sau gotică, şi opere care.

92

prin extensiunea neîntreruptă a maselor, accentuează materialitatea lor, ca în arhitectura romană.

Masa este expresia văzută a gravităţii şi a rigidităţii care i se opune, a unei forţe fizice care atrage masele către pământ şi a uneia care, opunându-se acesteia, indică direcţia contrarie a ascensiunii. Prin continuitatea neîntreruptă a maselor domină gravitatea; prin deasa întrerupere a lor triumfă rigiditatea. Conjugat cu acest principiu, monumentalitatea dobândeşte două sensuri felurite: există monumente care apasă şi altele care urcă. Tot astfel, după cum

considerăm monumentele din exterior sau din interiorul lor, ceea ce este totdeauna cazul în arhitectură, se obține o *limită* sau un *mediu* (Focillon), forme care ne opresc şi forme care ne conţin, ne adăpostesc şi, uneori, ne absorb. Acestea din urmă creează un mediu înalt şi ne absorb în înălţime, ca în catedralele gotice, sau un mediu vast, absorbindu-ne în întindere, ca în arenele antice. Viollet-le-Duc, în *Dicţionarul* său de arhitectură, a mai stabilit, în felul în care operele conformează spaţiul-mediu, deosebirea dintre acelea care se raportă la dimensiunea umană, fie numai pentru a provoca

93

comparaţia strivitoare pentru om, ca în catedralele gotice, şi spaţiile care nu sugerează această comparaţie şi par a fi concepute în afară de orice referinţă la proporţia umană, cum sunt templele greceşti.

Am spus că ne simţim conţinuţi în forma-mediu şi ne oprim în faţa formei-limită. Aceasta din urmă, fie ea a unei opere arhitecturale, sculpturale sau picturale, aparţine deci unui spaţiu care nu continuă spaţiul aerian, ci se opune acestuia. Cine contemplă un monument arhitectural, unul sculptural sau un tablou, ocupă o poziţie de vecinătate frontală cu acestea, adică din spaţiul său priveşte către spaţiul opus al operei. A „contempla" înseamnă a stabili, prin vizualitate, legătura dintre două spaţii opuse. A „contempla" mai înseamnă a înregistra forma vizuală a unei mase. Considerată din apropiere, masa este obiectul simţului cinestetic şi tactil. Pipăim şi urmărim prin mişcările organelor noastre masele materiale, atâta timp cât, aflându-ne în apropierea lor nemijlocită, nu le putem vedea. Numai la distanţa necesară pentru ca spaţiul operei să se opună spaţiului privitorului, valorile cinestetice şi tactile ale operei se transformă în valorile optice ale

94

formei, încă de la începutul secolului, sculptorul german A. Hildebrand, într-o operă de mare răsunet şi care a fondat, pentru toată plastica modernă, teoria vizualităţii pure (*Das problem der Form,* 1902), a constatat că problema creaţiei plastice stă în a găsi acel mod de tratare a maselor care să permită valorilor lor cinestetice şi tactile să se transforme în valori optice, adică să se organizeze într-o imagine distantă (*Fembild*) susceptibilă a fi înregistrată numai prin simţul

vederii. Iată deci că forma este o noţiune corelativă cu masa, nu numai în înţelesul că nu orice masă produce orice formă, că masele determină formele, atât prin natura materialităţii lor, cât şi prin aceea a raportului nostru spaţial cu ele, dar chiar, în mod general, un anumit şi singur mod al legăturii spaţiale este indispensabil pentru ca masa să determine forma.

19. Forma ca unificare

AM ARĂTAT mai sus (§ 16) că materia nu este niciodată un element complet amorf şi că, prin urmare, ea posedă totdeauna o indicaţie formală pentru opera viitoare. Totuşi, faţă de opera terminată, materia reprezintă un element dat, care trebuie să suporte intervenţia unui act producător de forme pentru ca opera să apară. Intervenţia producătoare de forme constă în divizarea elementului dat al materiei în *părţi* şi în unificarea acestora într-un *întreg,* în acest din urmă înţeles, forma este unitatea unor părţi, o *unitas multiplex.* De ce fel de unificare este însă vorba, căci există mai multe feluri ale ei, dintre care numai una singură este a operelor şi, printre acestea, una singură a operelor de artă. De ce fel de raport între părţi şi întreg este vorba de fiecare dată? Există o unificare prin însumare cantitativă, aceea a *grămezilor,* în care întregul nu

96

este altceva decât suma părţilor şi în care părţile nu primesc vreo modificare prin faptul introducerii lor într-un întreg, părţile rămânând mai departe calitativ omogene. Există apoi o unificare prin însumarea unor părţi calitativ eterogene, dar care îşi păstrează individualitatea lor. Este cazul *agregatelor.* Ambele aceste moduri ale unificării sunt deci *statice* deoarece părţile puse în prezenţă în unitatea întregului nu lucrează una asupra alteia. Altul l este însă cazul în unificările *dinamice,* printre care *sintezele* (chimice psihice) sunt produsul unificării prin fuziunea unor elemente calitativ deosebite, dispărând într-un întreg calitativ nou. Când părţile lucrează unele asupra altora, fără să dispară în întregul unificat, păstrându-şi adică individualitatea lor, avem de-a face cu *mecanismele* Un ansamblu de sinteze chimice şi de mecanisme regăsim în *organisme.* Totuşi pe când în sintezele chimice şi în mecanisme acţiunea reciprocă a elementelor şi a forţelor active este reversibilă, în sensul că putem analiza sinteza puia la ultimele ei elemente şi putem face ca procesul mecanic să retrogradeze de la fiecare

În manuscris: acesta *(n.ed.).*

97

din punctele lui către punctul inițial, sinteza și procesul organic sunt ireversibile, nu le putem analiza până la ultimele lor elemente și nu le putem întoarce din drumul creșterii și al decrepitudinii lor. Spunem, din această pricină, că organismele au o individualitate și că viază, trăiesc. Individualitatea și viața sunt expresiile de care ne servim pentru a desemna factorul de iraționalitate în alcătuirea sintezei organice și a chipului ei de a se desfășura, de la naștere și până la moarte. Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieții; organismele au adică individualitatea speței lor. Odată cu înmulțirea și diferențierea treptată a spețelor, individualitatea tinde către forma *singularității,* adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speță la alta, dar și înăuntrul fiecărei spețe. Tendința aceasta culminează în om și în creațiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părților într-un întreg, adică forma în ultimul înțeles dat acestui cuvânt, dobândește în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă

98

ne gândim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice și folosind virtuțile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaște însă decât mecanicitatea reversibilă și ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrânge mecanicitatea naturii și lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticității materiei. Forma artistică este rezultatul acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții pe alte căi decât ale evoluției biologice.

În ultimele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wolfflin), forme infinite și perfecte (Strich). forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă

cunoaştere a operelor şi ca o metodă pentru a stabili afinităţile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui

99

cerc de cultură etc., ea rămâne totuşi insuficientă pentru a ne conduce până în intimitatea individuală a formei. Căci, admiţând că într-un tablou de Rubens şi unul de Rembrandt stabilim aceeaşi precumpănire a multiplicităţii asupra unităţii, aceeaşi formă deschisă, aceleaşi perspective scenice etc., adică aceleaşi caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artişti, operele lor rămânând profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Ştiinţa formelor artistice n-are deci decât o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne opreşte să acordăm acestei ştiinţe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creaţie de artă, unice, ele nu admit comparaţie şi nici generalizarea asupra lor. Ştiinţa formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aici înainte intră în drepturile ei cunoaşterea individuală, aceea a criticii artistice.

Postum [1947]

ELOGIUL OPEREI

Tezele unei filosofii a operei, ultimul studiu din volumul *Postume1,* apărut în 1966, la doi ani de la dispariţia lui Tudor Vianu, mi se pare un text cu un statut şi cu semnificaţii aparte în opera sa. Structura lui concisă şi concluzivă, de „sinteză a sintezelor" 2, momentul publicării şi raportările posibile la toate scrierile fundamentale ale autorului oferă premisele considerării lui atât ca *testamentul* autentic al savantului, cât şi ca adevărata *chintesenţă* a gândirii sale despre artă, concentrată într-o „mică estetică", într-un „breviar" 3 reprezentativ. Studiul îşi revendică, astfel, şi rostul de *prefaţă,* şi (cu îndoită în

— Tudor Vianu, *Postume. Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filosofii a operei,* cu o postfaţă de Ion Ianosi, EPLU, Bucureşti, 1966.

2 *Idem,* p. 216.

3 Tudor Vianu, *Opere,* 7, „Studii de estetică", II. Ediţie şi note de Gelu Ionescu şi George Gană. Postfaţă de George Gană, p. 839.

101

dreptăţire) pe cel de *postfaţă* –, adunând, în aceleaşi pagini, deopotrivă reflecţia metodologică, enunţarea principiilor şi

interpretarea finală a rezultatelor cercetării; iar referinţa acestei duble deschideri se face la o *opera omnia,* expresie a unui lung efort de meditaţie asupra culturii şi artei.

Sugestia unei asemenea înţelegeri e cuprinsă chiar în rândurile introductive ale textului, văzute ca un „punct de plecare" cu mai multe precizări pentru lectura ulterioară. Tudor Vianu vrea să înlăture, de la început, înţelegerea limitată a studiului său, doar ca „produsul necesar" al cercetării care a premers-o; tocmai pentru că el este primul înclinat spre această percepţie, neîndoielnic coerentă cu motivaţia de fond a demersului său. „Omul care a trecut de miezul vieţii lui… – scrie Vianu5, dând şi o indicaţie aproximativă asupra momentului redactării priveşte în urmă şi caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabileşte între acestea punctele de intersecţie şi de convergenţă, concepe rodul întregii lui osteneli *ca pe o singură operă* (s. n.)". Dincolo de această opţiune mărturisită de a-şi regândi unitar totalitatea scrierilor într-o virtuală *opera omnia,* mai semnificativă mi se pare modalitatea aleasă spre a-şi duce la bun sfârşit tentativa. El încearcă „să obţină această lumină

4 Cf. Jean Starobiński, *Relaţia critică,* Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 26.

° *Tezele unei filosofii a operei,* în *Postume,* ed. cit. Citatele fără altă trimitere se referă la acest text.

I o:

asupra operei sale", interogându-se asupra „esenţei operei". Observaţie nici pe departe întâmplătoare şi imposibil de redus la un joc frivol de cuvinte. Virtuala *opera omnia* conţine, desigur, cunoştinţe, argumentaţii, raţionamente, ipoteze şi explicaţii; dar ea include, de asemenea – în proiectul iniţial, în tenacitatea consecventă a invenţiei sale, în propria „încununare" – o experienţă incitantă, ereditatea unui patos edificator, o energie interioară care pot fi îndrumate într-o direcţie constructivă. Luminându-se şi înţelegându-se, o operă poate să deschidă căile de înţelegere a Operei. Însă, chiar cu această lărgire şi aprofundare a determinării operei deja înfăptuite, Vianu insistă ca cercetările anterioare să fie considerate doar o parte a „îndemnului" creator. La fel de important e faptul că *Tezele unei filosofii a operei* sunt scrise dintr-o nevoie misionară, din impulsul unei conştiinţe civilizatoare, afirmată astfel prin voinţa ei de a construi opere. Studiul vrea să se prezinte ca un fapt firesc, dar de înălţime morală, în stare să

suprime „delirul distrugerii” prin simpla sa existenţă ca operă. El îşi confirmă vocaţia testamentară în măsura în care vrea să se ofere ca legatar al unui spirit convins că acţiunea, fapta, opera sunt singurele şanse ale omului de a-şi proba existenţa. „Noi ne putem cunoaşte prin operele şi faptele noastre, scrie Vianu în *Filosofia culturii.* Noi suntem ceea ce faptele noastre sunt”. Orice operă e un semn de orgoliu al apartenenţei la Umanitate.

6 Tudor Vianu, *Filosofia culturii,* în *Opere,* 8, ed. cit., p. 311.

Citit în acest fel, cu greu i s-ar putea nega acestui studiu semnificaţia testamentară. Ea mi s-a impus de la sine, mi-aduc aminte, la prima lectură, imediat după apariţia *Postumelor,* când încă mai păstram în faţa ochilor imaginea profesorului şi îi puteam auzi, distinct, vocea printre rânduri. Ascultasem, în amfiteatrul „Odobescu” al Facultăţii de Filologie, ultimul său curs despre *Istoria ideii de geniu,* urmărind cu o curiozitate uimită, modul cum se adunau, de la săptămână la săptămână, într-un întreg unitar, ideile culese chiar din notele profesorului risipite pe catedră. Asistam la primul curs care se *făcea* împreună cu noi, studenţii; cum ni se spusese, prelegerile urmau pas cu pas cercetarea, uneori abia ajunsă în momentul respectiv. Am bănuit, atunci când am citit *Tezele...* că ar fi fost o lucrare pregătită cam în acelaşi timp, în legătură – poate – cu o probabilă apariţie a vechilor sale cărţi *Estetica* ori *Filosofia valorii,* încă nepublicate în ciuda unor dovezi ale dezgheţului ideologic. Ar fi fost o sinteză menită să prefaţeze *a posteriori* studiile şi cărţile apărute cu un sfert de secol în urmă (semiinterzise şi, oricum, nu la îndemâna publicului), o introducere-*remember* şi de *iniţiere* în acelaşi timp, într-un domeniu deformat şi marginalizat în anii postbelici; ar fi putut anunţa şi o întoarcere a esteticianului la uneltele sale, după ce se dedicase întru totul stilisticii şi istoriei literare. Moartea sa în mai 1964, a risipit toate aceste supoziţii, făcând din *Tezele unei filosofii a operei,* ca ultimă lucrare.

un *testament* neprevăzut. Grila unei asemenea interpretări era cel puţin posibilă.

Am aflat mai târziu (deşi informaţia exista într-o autobiografie publicată în 1958) că studiul fusese scris cu aproape douăzeci de ani

înaintea apariţiei sale. „La Belgrad, în 1947, când mă găseam spre sfârşitul însărcinărilor mele în acest oraş, ca ambasador al ţării, am aşternut câteva din *Tezele unei filosofii a operei,* dar această lucrare a rămas neterminată”.7 Studiul va fi folosit la cursul ţinut în anul universitar 1947/1948, *Ideea de operă în filosofia generală şi în estetică* (litografiat), aproape neschimbat în cuprins, cu unele modificări stilistice şi transcris, bineînţeles, într-un discurs mai explicit, propriu prelegerilor universitare. Textul publicat în *Postume* este cel redactat în 1947, scris pe foi cu antetul ambasadei, cu „o concentrare extremă a materiei, o economie verbală şi o rigoare a demonstraţiei… care dă studiului caracterul de concluzie a unei îndelungi meditaţii şi-i justifică titlulv”. 8; deşi considerat, mai târziu, neterminat, el cuprinde o foaie-copertă autograf care confirmă cu precizie destinaţia tipăririi, chiar în acelaşi an. O istorie nu lipsită de contradicţii, spune editorul „operelor”, mai curând enigmatică mi se pare, ridicând mai multe semne de întrebare: de ce nu apare, în 1947, un text gata pregătit de tipar? dacă lucrarea nu era terminată, ce a oprit continuarea ei

7 Cf. Tudor Vianu, *Opere, 7,* ed. cit., p. 779.

8 *Idem,* p. 780.

În anul următor, când profesorul ţinea un curs cu aceeaşi temă? în 1948, când e transferat la Catedra de literatură comparată, odată cu reforma învăţământului, Tudor Vianu avusese certitudinea că orice studiu estetic, neideologizat, e imposibil de aici înainte? nu cumva ceea ce trebuia să fie încheierea lucrării ar fi fost o a doua sa parte, ulterioară sintezei realizate, menită să deschidă un alt orizont cercetărilor sale de estetică şi de filosofia culturii? Ultima întrebare ar vrea să includă şi un răspuns presupus.

Cred că nimic nu pare să susţină imaginea unui studiu neterminat. „Obişnuitul capitol concluziv” 9 nu lipseşte decât formal, locul lui fiind luat – în corpusul studiului – de secvenţa despre *Definiţia operei,* cu o încheiere absolut edificatoare. Celelalte paragrafe reiau, în fapt, probleme enunţate aici, cărora li se oferă explicaţii mai detaliate, o argumentare mai bogată, cât şi situarea (importantă pentru o clarificare conceptuală) în contexte colaterale, dificil de cuprins în definiţia concisă, demonstrativă a operei. Preocuparea de sinteză e relevantă şi aici, dacă nu în frazarea succintă, rezumativă (de

neîmpăcat cu interesul analitic şi cu exigenţele comentariului), cu siguranţă în forma soluţiilor propuse, în acord cu opţiunile evidenţiate de evoluţia propriilor puncte de vedere. De pildă, caracterizând opera de artă în raport cu alte tipuri de opere, *Tezele...* nu mai reiau disocierea ierarhică

1 *Ibidem.*

dintre formele spiritului, sprijinită pe ideea perfecţiunii artei; distincţiile sunt doar descriptive, iar plusul de determinare al operei artistice nu-i conferă nicio superioritate, întregul studiu se încheie apoi în logica viziunii din *Estetica* sa, cu o propoziţie referitoare la „critica artistică" înţeleasă în spiritul „cunoaşterii individuale", fără o condiţionare obligatorie din partea esteticii ori filosofiei. Sunt toate motivele să poată fi considerat o *sinteză reprezentativă,* menită să încununeze o operă; şi nu într-un fel pur şi simplu rezumativ, ci – aşa cum prefigurează autorul însuşi – printr-o nouă contribuţie, cu un efort creator: „o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filosofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele". Ceea ce şi-a propus şi a realizat sunt *tezele,* ideile principale enunţate şi demonstrate; ceea ce urma să continue şi a rămas neterminat ar fi fost o nouă filosofie a operei de artă, abia schiţată aici, în coordonatele ei definitorii.

Filosof şi filosof al culturii, moralist şi sociolog, critic, teoretician şi istoric al literaturii, critic de artă, Tudor Vianu a fost în primul rând estetician. Legea sa din teoria valorilor, a „subalternării actelor de valorificare", se verifică şi în cazul afirmării unei personalităţi; există, întotdeauna, indiferent de multilateralitatea deschiderii interioare, o înzestrare particulară, o preocupare mai adecvată, o atracţie mai intensă care pot determina interesele şi realizările fiecăruia. Tudor Vianu s-a format ca estetician prin educaţie universitară (îndeosebi datorită studiilor de la Tübingen), printr-o opţiune

sigură (dovedită de tema doctoratului susţinut în 1923, cât şi de majoritatea cursurilor predate până în 1948) şi, nu am nicio îndoială, printr-o vocaţie consacrată cu strălucire într-o lungă serie de lucrări dedicate esteticii, artei şi frumosului. Autor al unor volume de referinţă în varii domenii ale culturii (*Dualismul artei,* 1925; *Poezia lui Eminescu,* 1930; *Arta şi frumosul,* 1931; *Idealul clasic al omului,* 1934;

Ion Barbu, 1935; *Filosofie şi poezie,* 1937; *Arta prozatorilor români,* 1941; *Introducere în teoria valorilor...* 1942; *Filosofia culturii,* 1944; *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică,* 1957), titluri fundamentale în bibliografiile de specialitate, Vianu rămâne, înainte de toate, autorul *Esteticii.* Publicată în două volume (1934 şi 1936), reluată în numeroase ediţii, ea este emblema operei sale, dar – mai ales – una dintre acele cărţi fondatoare într-o cultură. „D. Tudor Vianu – scria încă în 1938, Anton Dumitriu – este un estetician şi un făuritor de şcoală, şi numai de la domnia sa se poate spune că estetica începe în România". Ce se va întâmpla, în 1948, când va întrerupe subit şi greu explicabil cercetările sale estetice? Ce se va întâmpla cu cel pentru care cercetarea era „formă de viaţă" 10? Nimeni nu va şti vreodată ce a fost în sufletul unui om căruia minciuna şi oportunismul i-au apărut totdeauna „ca vrednice de ură şi dispreţ" 11, prea blând pentru a

Tudor Vianu, *Studii de metodologie literară,* Societatea de Ştiinţa Filologice din R.S. România, Bucureşti, 1976, p. 8.11 Cf. Tudor Vianu, *Idei trăite,* în *Opere,* l, ed. cit.

108

duce chiar şi lupta unei rezistenţe tăcute, prea firav pentru ororile din puşcăriile comuniste! La 50 de ani, la acel început de lume ca o apocalipsă, despărţirea de estetică era, dacă nu o moarte adevărată, cel puţin fantasma unui sfârşit. Întors spre sine însuşi, spre a găsi un alt elan constructiv din contemplarea propriei opere, savantul se va fi văzut obligat la o neaşteptată retragere. Studiul va fi ceea ce s-a dorit: o *chintesenţă,* dar – oprit din fervoarea construcţiei – va căpăta şi nobleţea unui *testament.*

Care ar fi, înscris în *Tezele unei filosofii a operei,* legatul lui Tudor Vianu, esteticianul? El presupune cel puţin o dublă lectură. Una explică geneza studiului, motivată în perspectiva esteticii sale. De ce tocmai *tezelor* operei li se conferă capacitatea concluzivă, li se recunoaşte un caracter reprezentativ? Aceasta ar fi întrebarea de fond. Cea de-a doua se referă la substanţa studiului, la sumarul principiilor, la desfăşurarea şi coerenţa demonstraţiei, validitatea ipotezelor, logica raţionamentelor, la descriereateoriei ca premisă a unei filosofii anunţate, întrebarea principală *vizează,* am putea spune, fenomenologia lucrării.

În primul caz, textul este clarificator de la prima propoziţie: „Necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în faţa ideii de operă".

Mărturisirea reprezintă atât recunoaşterea unei opţiuni, cât şi indicarea aspectului dominant şi determinant al studiilor sale de estetică. Acesta poate fi cu uşurinţă pus în evidenţă de frecvenţa subiectelor interesate de problemele operei de artă, de locul central şi structurant al

109

conceptului în *Estetica* sa. *Tezele unei filosofii a operei* se confirmă, astfel, în continuarea unei tradiţii, încheind printr-o sistematizare concisă dezvoltarea temei centrale din cercetările de estetică şi de filosofia culturii. Ceea ce ar fi un răspuns implicit, dar nu suficient la întrebarea abia formulată; mai semnificativă mi se pare a fi individuarea unor premise şi ipoteze de lucru determinante pentru profilul concepţiei estetice a lui Vianu.

Trei mi se par, în acest sens, elementele capabile să susţină autoritatea conceptului de operă în estetica lui Vianu, preeminenţa şi densitatea de consecinţe a ideii de operă în constituirea şi evoluţia gândirii sale despre artă. Primul ar fi un punct de plecare axiomatic, răspunzător de o delimitare riguroasă a domeniului: disocierea tranşantă dintre „frumosul natural" şi „frumosul artistic". În posteritatea kantiană, ea întemeiază distincţia dintre extraestetic şi estetic, reducându-l pe ultimul la artă. Natura poate fi resimţită ca frumoasă din motive care n-au nicio legătură cu esteticul. Arta există însă doar ca „realitate nouă", adăugată naturii; ca ficţiune *eterocosmică,* ea e dovada lucrării omului, aşa încât urmarea pentru stabilirea obiectului esteticii decurge fără echivoc dintr-un asemenea raţionament. „Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, *care este o operă* (s. n.)".12 Fermitatea

12 Tudor Vianu, *Estetica,* Fundaţia Regele Mihai I. Bucureşti, 1945, p. 12.

acestui punct de vedere vine întărită de viziunea integratoare, totalizantă a lui Vianu, prezentă încă de la primele lucrări, care duce, tot într-un mod firesc, la înţelegerea artei ca formă a culturii, chiar cu o poziţie privilegiată în interiorul ei: „Opera de artă poate fi înţeleasă ca un adevărat program al vieţii spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii".13 Cel de-al doilea element trimite la un alt principiu fundamental al gândirii sale estetice, la ideea artei ca formă. El se conturează mai întâi ca un postulat. explicativ în geneza artei prin

recunoaşterea unui „instinct artistic propriu-zis”, „cel mai simplu şi mai general al sufletului nostru”, ca un „instinct al formei” 14, definind apoi însuşi modul de a fi al artei prin evidenţierea naturii ei obiectuale, niciodată inocentă faţă de natura materialului şi de conformarea lui. Pe acest temei, arta poate fi considerată un „produs tehnic”, rezultatul „lucrării de transformare a materiei”. Într-un înţeles mai larg, „nevoia de formă” e o „nevoie de a plasticiza” 1, încât opera de artă apare ca înfăţişarea desăvârşită a artei, „produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii”.1 În ultimul rând.

13 Tudor Vianu, *Filosofic şi poésie,* Casa Şcolilor, Bucureşti, 1943, p. 263.

Estetică generală, partea II, Originea, evoluţia şi funcţia operei de artă, curs predat de dl. profesor Tudor Vianu, Tipografia Naţională, Jean Ionescu, Bucureşti, 1928, p. 71.

15 *Idem.*

16 *Estetica,* ed. cit., p. 101.

1 10

„Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă”. Valoarea, însă, nu este dată în produs, nu aparţine ca atare substanţei lui ontice; în însuşirile produsului se află doar premisa valorii, virtualitatea ei. Pentru a deveni valoare, bunul produs are nevoie de acţiunea valorificatoare a unei conştiinţe. Omul, ca spirit, prezidează încă o dată naşterea operei; înainte de a acţiona în virtutea unor criterii apreciative, omul aşază „postularea idealistă” a scopului sub semn axiologic. Opera e predestinată să împlinească o dorinţă. Din punctul de vedere al valorii, opera produce o calitate cu o intenţie deliberată. Rezultat al muncii, produs pur al spiritului, opera stă la temelia lumii omului şi îi dă sens. Concluzia esteticianului e firească: „civilizaţia este suma operelor”.

În al doilea rând, caracterul obiectual al operei impune „relativa concreteţe şi durabilitate”, condiţie posibil de împlinit doar cu ajutorul unui material. „Produsul fânalist, care este opera, creatorul îl obţine conformând un material”. Cum nu există materii total amorfe, creaţia operei presupune o lucrare în continuarea naturii. Forma însăşi fiind „unitatea unei multiplicităţi”, a conforma un material înseamnă a „integra o multiplicitate”. Munca omului se înlănţuie cu procesele naturii, majoritatea operelor fiind produse chiar în imanenţa acesteia. Inexistente în natură, ele se adaugă naturii, formând o „sferă de

provenienţă pur umană, tehnosfera”.

Vianu conturează, astfel, prin individualizarea trăsăturilor fundamentale, modelul operei generice: *produs finalist şi înzestrat cu valoare a unui creator moral, care, întrebuinţând un material şi integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.*

Demersul următor este propunerea unei tipologii a operei, în cadrul căreia să-şi găsească loc opera de artă, precizându-şi specificitatea în raport cu celelalte tipuri. Aparent, tipurile de opere par să se individualizeze prin însumarea de trăsături particulare adăugate celor care definesc opera generică. E un proces dezvoltat din trunchiul *uroperei,* văzut ca o trecere „de la natură la tehnică şi la artă”, în consecinţă, o definiţie formală ar numi opera de artă „aceea care întruneşte numărul cel mai mare de atribute”, în fond, însă, adevărata disociere între opere se realizează la nivelul ontologiei, specificitatea fiind marcată de modul lor diferit de existenţă. Din acest punct de vedere, Vianu distinge două tipuri principale de opere: operele tehnice şi operele simbolice. Amândouă fiind instituiri ideale ca instituiri teleologice, diferenţa e dată de ontologia lor particulară.

Opera tehnică e produsă prin conformarea unui material fiinţând în imanenţa naturii. Actul creator nu face altceva decât să preschimbe (fără să-i modifice esenţa) cauzalitatea reală a naturii într-o cauzalitate instituită. Omul se găseşte în situaţia, sugestiv descrisă de Hegel, de a lăsa natura *să se istovească muncind.* Produsul este *realizarea*

14

15

materială a unei instituiri ireale. Opera tehnică este un *artefact1,* adică există în imanenţa materialului. Opera simbolică, în schimb, se realizează efectiv la nivelul conştiinţei. Actul creator „conformează un material spiritual”. Opera simbolică e *realizarea ideală a unei instituiri ideale;* ea fiinţează cu adevărat în imanenţa spiritului. Obiectivarea formelor spirituale („lucrarea de notaţie”) poate fi o operaţie „secundară şi neesenţială” ori, dimpotrivă, cu o importanţă de reţinut, dar fără legătură cu particularitatea statutului ontologic. E uşor de observat că trăsăturile de individualizare ale operelor, atributele lor (noutatea calitativă, originalitatea, multiplicabilitatea, unicitatea, imutabilitatea şi ilimitarea) sunt numai efecte ale acestei

particularităţi. Ontologia explică, de asemenea, raporturile dintre cunoaştere şi creaţie, cunoaştere şi creaţie artistică, creator şi operă, operă şi materie, material şi formă etc., subiecte analizate în detaliu în celelalte capitole ale studiului.

Caracterizarea finală a operei de artă prin atribuirea ultimelor trăsături, cele fundamentale (în măsura în care îi aparţin doar ei), urmează de asemenea unei disocieri în planul ontologiei operelor. Punctul de referinţă este opera de ştiinţă, tot o operă simbolică. Prima diferenţă ţine de modul obiectivităţii imanenţei spirituale: în

19 René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii,* EPLU, Bucureşti, 1967, p. 191.

ştiinţă, forme ideale (conceptele) nu se afirmă prin nicio vocaţie materială20; în artă, dimpotrivă, formele fanteziei creatoare se nasc în virtutea unei vocaţii materiale. Materia (cuvânt, culoare, sunet) există deja în intenţia spiritului. Formele artistice, ca forme ideale, se resimt de *ponderea materiei* în care se-vor obiectiva. De aici originalitatea imutabilă. În ce priveşte ilimitarea simbolică, ea este consecinţa determinării spiritului creator în cele două ipostaze, raţională şi emoţională, proprii artei. În ştiinţă, conceptul este strict condiţionat de cunoaştere, de unde limitarea semnificaţiei sale. În artă, ficţiunea este liberă de presiunea gnoseologică, ea exprimă diversitatea situărilor omului în lume. Teoretic, proporţional cu acestea, sensurile operei de artă sunt ilimitate. Cea mai determinată dintre opere se dovedeşte a fi produsul unui spirit sustras determinării. Artistul este omul unei libertăţi ca şi nelimitate. El e supus unei singure tiranii, aceea a materiei; dar opera este tocmai victoria supunerii ei.

Creator de opere, omul este – la rândul său – creaţia lor. Ele alcătuiesc civilizaţia şi spaţiul lui social. „A trăi într-o civilizaţie înseamnă a fi solicitat de opere”, înseamnă a simţi că dorinţele se amplifică, dar se şi limitează, în chip paradoxal, operele îl eliberează, dar îl şi condiţionează pe om.

™ Cf. Henri Focillon, *Viaţa formelor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

16

117

Omul primitiv a trăit sub semnul *hybrisului,* într-o libertate iluzorie; omul civilizat, rezultatul capacităţii modelatoare a operelor, şi-a câştigat adevărata libertate. Prin opere, el şi-a realizat vocaţia

creatoare şi şi-a depăşit „condiţia de singurătate”, situându-se în orizontul Umanităţii. În viaţa omului, ne sugerează Tudor Vianu, operele apar dintr-o necesitate dată deopotrivă de elanul vieţii şi de spaima morţii: operele sunt şansa omului de a se împlini, dar şi de a se salva pe sine ca om.

A trăi o viaţă frământat de „ideea de operă” mi se pare nu doar cel mai frumos, dar şi cel mai deplin elogiu al operei.

Cuprins

Bucureşti, mai 1999

ION VASILE ŞERBAN

L

Tudor Vianu, Profesorul – prefaţă de Mircea Martin ...5
1. Punct de plecare ...13
2. Muncă şi operă ...16
3. Munca sau opera naturii...19
4. Definiţia operei ...21
5. Natură, tehnică, artă.
Controverse de frontieră...29
6. Realismul şi idealismul operei...3
7. Cunoaştere şi creaţie...37
8. Joc, expresie şi artă...42
9. Cunoaştere şi creaţie artistică...48
10. Valori, bunuri şi opere ...53
11. Operele în timp...57
12. Hybris şi limitare...62
13. Structura autonomă şi expresivitatea operelor ...65
14. Artist, artizan, pastişor, virtuoz...71
15. Operă şi materie...75
16. Materia în opera de artă...79
17. Forma ca expresie a ideii ...84
18. Forma ca limită a maselor ...91
19. Forma ca unificare...96
Elogiul operei – postfaţă de Ion Vasile Şerban... 101

ÎN ATENŢIA librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 45101032, deschis la BCR.

Filiala Sector l, Bucureşti.

Tehnoredactor: NICOLAE SERBĂNESCU
Tehnoredactare computerizată: MARILENA RÂPĂ
Îi
„UNIVERS INFORMATIC”.
Tipărit la
Atelierele Tipografice ***METROPOL***
1 9. APR, 2001 **14 IUN. 2001**
2 5. APR. 2003? 1 9. NOV. 2003
m

„Împotriva demenţei, care ar mai putea încerca să înmulţească ruinele în jurul său, omul de azi înţelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă şi să îmbogăţească civilizaţia lui. Filosofia practică, prin meditaţiile ei asupra esenţei, formei, conexiunilor sociale şi a vieţii operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de azi”.

Tudor Vianu

ISBN 973 – 34 – 0623 – 6